Der Kunstwart

Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste

Herausgeber
Ferdinand Avenarius

Achtzehnter Jahrgang, zweite Hälfte
April bis September 1905

München
Georg D W Callwey

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

Die erste Ziffer gibt das Heft, die zweite die Seite an.

Allgemeineres und Vermischtes

Grössere Aufsätze

Der Fall Lienhard (A) 13. 14
Zum 9. Mai 1905 (Kühnemann) 15. 113
Von allerhand Festlichkeit (Kalkschmidt) 16. 189
Wie die Erzählung entstand (Bonus) 17. 235
Willensfreiheit und modernes Drama (Aram) 18. 285
Spiel und Arbeit (Kalkschmidt) 19. 329
Heimatschutz (Schultze-Naumburg) 19. 338
Ueber Naturschilderung (Ratzel) 19. 341
Zur poetischen Anschaulichkeit (Weber) 20. 397
Sprechsaal: Der Leipziger Künstlerverein und seine Stiftung 20. 408
Das Rätsel (Bonus) 21. 437
Die „kleine Presse" (Häfker) 22. 519
Friedhöfe (Schultze-Naumburg) 23. 570

Rundschau

Eindrücke und Ueberlegungen 13. 37
Vom Neujahrssingen 13. 52
Zur Drahtkultur 13. 52 — 14. 110
Sammlung 14. 90
Noch einmal: Laufenburg 14. 110
Schiller-Kuriosa 15. 185
Kunst und Bodenwucher 16. 229
Die Schillerfeier und der Kaiser 17. 277
Schillerdraht 17. 277
„Popularisieren?" 18. 307
Nachklänge zur Schillerfeier 18. 325
Müssen Flaggen langweilig sein? 18. 324
Von der Schillerstiftung 19. 367
Laufenburg 19. 383
Die Hochzeitsgeschenke an den Kronprinzen 19. 384
Nachträge 20. 435
Schriften über Heimatpflege 21. 495
Einbanddecken für den Kunstwart 21. 497
Naturgeschichtliche Hilfsbücher 22. 554
Debrecziner Schweinsknöchelsulze 23. 589
Ueber das Reisen 23. 601
Zur Aesthetik des Gehens 23. 602
Von der begeisterten Nüchternheit 24. 641
Zur neuen Pädagogik 24. 656

Literatur

Grössere Aufsätze

Moderne Märchen? 13. 4
Gedichte in der Volksschule (Vogel) 14. 61 — 23. 562
Schiller im Spiegel des neunzehnten Jahrhunderts (Stern) 15. 116
Schillers Gedichte und die Phantasie (A) 15. 122
Der Don Quijote (Bartels) 16. 195
„Christliche Literatur" (Krug) 20. 589
Sprechsaal: In Sachen „Karneval", Gedichte von Artur Boden 22. 525
Die Großen und die Kleinen (Bartels) 23. 557
Franz Liszts Gesammelte Schriften u. Briefe (Göhler) 23. 564
Pastor Keller (Krug) 24. 610

Rundschau

Ellen Key 13. 37
Höhenfeuer für Schiller 13. 38

S27732

Digitized by Google

Neue Bücher 14. 90 — 21. 481
Jules Verne † 14. 93
Neue Bücher und Sammelwerke über Schiller 15. 175
Neue Schiller-Ausgaben 15. 179
Anthologisches 15. 180
Goethe als Erzieher 16. 213
Ueber Literatur und Judentum 16. 215
Bücher der Bildung 17. 264
Der Volksschillerpreis 17. 265
Adolf Stern 18. 308
Vom Kampfe gegen die Schundliteratur 18. 310 — 22. 543
Poetische Wunderkinder 18. 311
Ein neues Kunstwart-Unternehmen (Mörike) 18. 312
Edles Material 19. 368
Karneval, Gedichte von Artur Boden 19. 369
Wider den „Schmutz" 19. 370
Hermann Lingg † 20. 417
Der unsterbliche Lindau? 21. 483
„Unser Elternhaus" 21. 484
Eulenbergs Kassandra 22. 541
Kleists Grab 22. 544
Julius Stinde † 23. 591
Bücher der Weisheit und Schönheit 23. 592
Herrmann Anders Krügers „Gottfried Kämpfer" 23. 593
Aufgaben und Ziele der ernsten Presse 24. 642
Langeggs „Segenbringende Reisähren" 24. 643

Theater

Grössere Aufsätze

Schiller und die Bühne von heute (Gregori) 15. 127
Aufgaben d. modern. Theaters (Hagemann) 21. 451 — 22. 508

Rundschau

Berliner Theater I: (Bahr, Latzko) 13. 38
— II: (Stehr, Jaffé, Wied, Gavault) 14. 95
— III: (Lehmann, Feydeau) 15. 180
— IV: (Kainz, Zobeltitz, Carré und Bilhoud, Paul Lindau) 16. 218
— V: (Anzengruber-Spiele, Riese, Schönchen, Martinelli, Thaller) 17. 267
— VI: (Vogeler, Holtzinger, Anzengruber-Spiele, Viktor Hugo) 18. 312
— VII: (Meyer-Förster) 19. 371
— VIII: (Langen) 20. 420
Münchner Theater I: (Keyserling, Rößler) 13. 40
— II: (Wilde) 18. 315
Dresdner Theater (Borngräber) 14. 94
Wiener Theater I: (Schrottenbach, Hawel, Adamus, Vollmöller) 14. 97
— II: (Schiller-Zyklus, Burckhard) 16. 221
Vom Referatskünstler 13. 42
Gesammelte Theaterkritiken 14. 100
Eine „Nationalbühne für die deutsche Jugend" 16. 217
Vom japanischen Theater 16. 223
Vom illustrierenden Vortragskünstler 17. 268
Festspiele in Köln 18. 316
Der Schauspielerberuf als letzte Rettung 19. 372
Wie's gemacht wird 20. 422 — 22. 545 — 23. 595
Dilettantenbühnen und Liebhabertheater 20. 422
Theaterbüchereien 21. 485
Neue Bücher über Schauspieler und Schauspielkunst 22. 544
Bühnen-„Erinnerungen" 23. 594
Hebbels „Moloch" auf dem Harzer Bergtheater 24. 643
Dramaturgisches 24. 645
Reigenlieder und Geberdenspiele der Kinder 24. 648

Musik

Grössere Aufsätze

Arnold Mendelssohn (Bernhard) 13. 9
Klaviermusik und musikalische Bildung 2 (Grunsky) 14. 65
Schiller und die Musik (Batka) 15. 131
Die Musik zu Schillers Dramen (Schütz) 15. 154
Deutsche Musik in Paris (Grunsky) 16. 200
Bruckner als Melodiker (Halm) 17. 242
Freiluft-Musik (Batka) 18. 281
Natur und Musik (Grunsky) 19. 334
Paris und Helena von Gluck (Arend) 20. 401
Das Lied und sein Text (Brandt) 21. 457
Das Violoncell im Hause (Cramer) 22. 515
Japanische Musik (Batka) 24. 617

Digitized by Google

Rundschau

Dresdner Oper 13. 44 — 18. 318
Dresdner Konzertwesen 13. 44
Zur Angelegenheit der Konzertantièmen 13. 46
Gartenkonzerte 13. 47
Bach in der Kirche 13. 47
Leipziger Gewandhausprogramme 14. 101
Felix Draesekes „Fischer und Kalif" 14. 102
Taubmanns Chordrama „Die Sängerweihe" 14. 102
Kompositionen von Robert Volkmann 14. 103
Humperdincks „Die Heirat wider Willen" 15. 181
Zur Schillerfeier 15. 183
„Theaterjahre?" 15. 183
Julius Kniese † 15. 183
Moderne Musik in Wien 16. 224
„Wolzogen-Oper" 16. 226
Die lustigen Nibelungen 16. 227
Mottl als Bachverkündiger 17. 269
Wagnerliteratur 17. 271
Auch ein Liederbuch 17. 272
An die Einsender von Noten 17. 273
Frankfurter Museumsprogramme 18. 316
Bachs Geburtshaus 18. 318
Parsifal in Amsterdam 18. 318
Liederbücher von Friedrichs 18. 319
Hugo Riemanns Musiklexikon 18. 320
Das Tonkünstlerfest in Graz 19. 373
Volkstümliche Musik in München 19. 375
Opernschicksale 19. 376
Studie zu Fidelio von Lilli Lehmann 19. 377
Vergleichende Musikkunde 20. 423
„Geistliche Gesänge" 20. 424
Bachliteratur 20. 425
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904 20. 426
Wie kritisiert wird 20. 426
Musikalische Logik 21. 486 — 22. 545
Lifzts Christus und Heilige Elisabeth 21. 487
Riemanns Musikgeschichtliche Tabellen 21. 488
Widors „Die Technik des modernen Orchesters" 21. 488
Lebende Worte 21. 488
Kompositionen von August Reuß und Volkmar Andreae 22. 547
Rhythmischer Gesang 22. 547
Konzertsolisten 22. 548
Tanzweisen aus Gluck 22. 549
Gedenkfeiern und Musikpflege 23. 596
Louis' Monographie über Anton Bruckner 23. 596
Das Grammophon 23. 597
Historische Konzerte in New-York 24. 649
Kohuts Wagner-Erinnerungen 24. 650
Das Röthig-Quartett 24. 651
Japanische Gedichte mit europäischer Musik 24. 651

Bildende und angewandte Künste

Grössere Aufsätze

Menzel (A) 13. 1
Vom Kunst-Studium (A) 14. 57
Zur Baukunst von heute (Schultze-Naumburg) 14. 69
Menzel und die Deutsche Malerei (Pastor) 16. 202
Meunier (A) 17. 233
Neue Berliner Baukunst (Dresdner) 18. 290
Kunstindustrie und Kunsthandwerk (Groß) 20. 404
Die Ueberschätzung französischer Kunst in Deutschland (Moeller van den Bruck) 22. 501
Die Kunst dem Volke? (Weber) 24. 505

Rundschau

Menzel über Menzel 13. 48
Frühjahrsausstellung d. Münchner Sezession 13. 50
Alte Bürgerhäuser 13. 51
Zur Erschließung der Museen 13. 51
Noch einmal die goldene Holzkanne 13. 52 — 14. 111
Constantin Meunier † 14. 104
Franz Defregger 14. 104
Sambergers „Schiller" 14. 104
Berliner Kunst 14. 105
Baugewerkschulen 14. 108
„Auf daß der Platz voll werde ..." 14. 109
Bauordnungssünden 15. 184 — 22. 552
Menzels Vaterunser 15. 185
Ein gutes Beispiel (Dippoldiswalde) 16. 227
Aus Leipzig 16. 228
Die „neue Reihe" der „Meisterbilder" 16. 228
Die große Berliner Kunstausstellung 17. 274
Ueber Meunier 17. 276
Die zweite Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 18. 320
Vom nicht zu unecht aussehen dürfenden roten Kunststein 18. 322
Zur Drahtkultur 18. 322
Festnachklänge aus Berlin und Charlottenburg 19. 378

Digitized by Google

Kinderkunst 19. 580
Parkpolitik 19. 382
Münchner Kunstausstellungen 20. 428 — 22. 549 — 23. 598 — 24. 652
Otto Greiner 20. 430
Die Kunst und der Groschen 20. 432
Standbild oder freies Denkmal? 20. 433
Herchers „Großstadterweiterungen" 20. 434
Deutsche Landschafter des 19. Jahrhunderts 21. 489
Zur Gründung der „Modernen Galerie" in Prag 21. 491
Teuer und billig: 21. 492
Zur Freilegung des Freiburger Münsters 21. 494
Thode, Liebermann, Thoma 21. 495
Eduard Leonhardi † 22. 549
Tizians „Ueberredung zur Liebe" 23. 599
Wie man in der Polemik sich entschuldigt 23. 600
Vom „Spiele der Wellen" 24. 653
Schutz dem Walde 24. 653
Das Dresdner Jahrbuch 1905 24. 654
Regentenbilder 24. 654
Der Bayrische Verein für Volkskunst und Volkskunde 24. 655
Ueber die Entwicklung des künstlerischen Gedankens im Hausbau 24. 655

Lose Blätter

Neue Balladen von Spitteler, Münchhausen, Falke, Löwenberg, Vierordt, Schönaich-Carolath 13. 23
Ernst, Otto: Aus „Asmus Sempers Jugendland" 14. 73
Aus Briefen Schillers 15. 137
Urteile über Schiller 15. 152
Dauthendey, Maximilian: Gedichte 16. 207
Evers, Franz: Gedichte 16. 209
Mombert, Alfred: Gedichte 16. 211
Gimmerthal, Armin: Aus „Ramzarit" 17. 247
Bernoulli, Carl Albrecht: Aus „dem Sonderbündler" 18. 296
Maeterlinck, Maurice: [illegible] Aus „dem Leben der Bienen" 19. 349
Beutler, Margarete: Gedichte 20. 410
Strauß-Torney, Lulu von: Gedichte 20. 412
Miegel, Agnes: Gedichte 20. 414
Rätsel 21. 468
Fischer, Wilhelm: Aus „Lebensmorgen" 22. 524
Aus den Schriften und Briefen von Franz Liszt 23. 572
Aus Japan:
Die Nonne im Tempel von Amida 24. 623
Gedichte 24. 628
Aus der Dorfschule 24. 631

Bilder

	Heft
Menzel, Adolf von: Kircheninterieur	13
Stauffer-Bern, Karl: Menzelbildnis	13
Menzel, Adolf von: Flötenkonzert	13
— — Eisenwalzwerk	13
— — Zimmerinterieur	13
— — Eisenhandschuh	13
— — Richard Wagner auf der Probe	13
— — Festkarte z. Dürerfeste 1837	13
— — Soldaten Friedrichs	13
— — Magistrats-Abordnung	13
— — Nachtkampf	13
— — Die Generäle um Friedrich	13
— — Konzert	13
— — Friedrich d. Gr. Tod	13
— — Friedrich d. Gr.	13
Menzel, Adolf von: Marschall Vorwärts	13
— — Zwei Abbildungen zu Kleists „zerbrochenem Krug"	13
Sieck, Rudolf: Blütenbaum	14
Stumpf, Rudolf: Brückenheilige	14
Graff, Anton: Schiller-Bildnis	15
Samberger, Leo: Schiller-Bildnis	15
Bauer, Karl: Schiller-Bildnis	15
Höflinger: Schiller-Bildnis	15
Tischbein, A W: Schiller-Bildnis	15
Stock, Dora: Schiller-Bildnis	15
Dannecker, J H: Schiller-Büste	15
Menzel, Adolf von: Studienkopf	16
— — Friedrich d. Gr.	16
Klinger, Max: Richard Wagner-Denkmal	16

Digitized by Google

	Heft
Bildnis Constantin Meuniers	17
Meunier: Der verlorene Sohn	17
— — Der leidende Christus	17
— — Krabbenfischer	17
Welti, Albert: Geizhals	18
Richter, Ludwig: Genovefa	18
Zimmermann, Ad: Bildnis Ludwig Richters	18
Uhde, Fritz von: Drei Mädchen im Garten	19
Haueisen, Albert: Landschaft	19
Lehmann, W L: Bergsee	19
— — Der Berninapaß	20
Greiner, Otto: Männliches Bildnis	20
— — Die Tänzer	20
— — Odysseus und die Sirenen	20
— — Studie	20
Heine, Th Th: Kinderbildnis	21
— — Teufel	21
Bartning, Ludwig: Römische Campagna	21
Monet, Claude: Londoner Brücke	22
Lasch, Hermann: Bachlandschaft	22
Hofmann, Ludwig von: Schwemmereiter	22
Friedrich, K D: Greifswald	23
Liebermann, Ernst: Bergland-schaft	23
Erler-Samaden, Erich: Blaue Tür	24
Grob, Konrad: Senn	24
Thoma, Hans: Lauterbrunnental	24
15 Abbildungen zu dem Aufsatze: Zur Baukunst von heute	14
1 Abbildung zur ästhetischen Kultur: Aus Frankfurt	16
4 Abbildungen zur Drahtkultur (Walpurgishalle)	18
6 Abbildungen zu dem Aufsatze: Heimatschutz	19
3 Abbildungen zur ästhetischen Kultur: Aus Freiburg	21
8 Abbildungen zu dem Aufsatze: Friedhöfe	25

Noten

	Heft
Mendelssohn, Arnold: Duett aus dem Bärenhäuter	13
— — Das Allerfüßeste	13
— — In memoriam	13
— — Finnisches Lied von Goethe	13
Halm, August: Menuett-Szene	14
Cornelius, Peter: Von dem Dome, schwer und bang	15
Humperdinck, Engelbert: Aus „Heirat wider Willen“	16
Rietsch, Heinrich: Zwei Lieder aus dem 14. Jahrhundert	16
Schubert, Franz: Gruppe aus dem Tartarus	16
Gluck, Ch W: Lied des Philint aus der sog. „Maienkönigin“	17
— — Duett aus der sog. „Maienkönigin“	17
Bruckner, Anton: Aus der fünften Symphonie	17
— — Aus der vierten Symphonie	17
Gleitz, Karl: Es atmet der Wald	17
Schubert, Franz: Meeresstille	18
Rietsch, Heinrich: Lied des Mirza Schaffy	18
— — Flötenspielerin	18
Wurzer, Gabriella: Zwei Lieder aus Goethes „Westöstlichem Divan“	18
Schubert, Franz: Nachtgesang	18
Wolf, Hugo: Im Frühling	19
Beethoven, L van: Szene am Bach aus der Pastoralsymphonie	19
Gluck, Ch W: Arie des Paris aus „Paris und Helena“	20
Weismann, Julius: Der Reisebecher	20
Frey, Martin: Schlummerliedchen	20
Barblan, Otto: Klavierstück	20
Wagner, Richard: Aus dem zweiten Akte der Walküre	21
Rodnagel, Ernst Otto: Viel zu lieb	21
— — Ich hab dich lieb	21
Kühnel, August: Stücke für Violoncell	22
Liszt, Franz: Chor der Armen aus der „Heiligen Elisabeth“	23
Japanische Bühnenmusik: Sterbeszene aus „Kesa“	24
Japanisches Volkslied	24
Liszt, Franz: Aus: Eine Faustsymphonie	24
Kühnel, Franz: Sonaten	24

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF MENZEL

KW

Digitized by Google

18. JAHRG. ERSTES APRILHEFT HEFT 13

Menzel

Den sie jetzt mit äußeren Ehren zur Gruft trugen, wie sie bis dahin noch niemals ein deutscher Maler erfahren hat, der stand vor dreiundsiebzig Jahren als ein armer Lithographenjunge verlassen auf den Straßen von Berlin. Sein Vater, der Mädchenschullehrer und Steindrucker aus Breslau, war bald nach der Uebersiedlung dorthin gestorben, der kaum Sechzehnjährige, obendrein fast zwergenhaft klein und was man so „häßlich" nennt, mußte sich nun allein weiterhelfen. Geschäftskarten, Flaschenetiketten, Stubenmalerschablonen zum Broterwerb — was uns davon erhalten ist, überrascht noch heut, denn es zeigt den, der fast noch Knabe war, schon unter dem Grundsatz: „sich aus allem eine künstlerische Aufgabe machen!" Er erzwingt es dann, auf die Akademie zu gehen — aber bald läßt er das wieder: sie hilft ihm ja nichts: der größte deutsche Zeichner bleibt Autodidakt. Wie's in ihm aussieht, zeigt bald sein erstes Bilderheft „Künstlers Erdenwallen": Prügel erst vom Vater, dann von den andern, Hunger, Frohn, ein Strählchen Glück, frühzeitiger Tod, Kunsthändlergeschäfte mit dem Nachlaß. Bald aber gräbt er sein erstes Heimatgewächs mit den Wurzeln aus der Vergangenheit: die „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte", die ersten Oelbilderversuche folgen ihnen, und dann geht es an dasjenige Werk, das des Künstlers volkstümlichstes wird und bleiben wird: Menzel erhält den Auftrag, mit 400 Zeichnungen Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" zu illustrieren. Die an Kunst und Geist wunderreichste Leistung der gesamten deutschen Illustration, vielleicht der gesamten Illustration schlechtweg, dieses Dokument auch der reifsten Menschenkenntnis hat ein junger Mann geschaffen, für den noch der Vormund den Vertrag unterzeichnen mußte, da er selbst noch nicht einmal mündig war. Er setzte sich nun in der Friedrichs-Zeit fest. Jede Naht und jeder Gamaschenknopf an den Uniformen und an den Zivilanzügen ward studiert, Stadt, Dorf und Landschaft, Schloß, Haus und Scheune der Zeit, Tisch und Stuhl und Kleid, jedes Gefäß und jedes Gerät, als gält' es, den ganzen Besitzstand des Jahrhunderts mit höchster Peinlichkeit zu inventarisieren. „Der große Gelehrte" ward, von dem Böcklin sprach. Ein alles beherrschendes zeichnerisches

Digitized by Google

Können, rechter wie linker Hand, bildet sich dabei; aber die hunderttausend Kenntnisse wachsen alle ineinander und erzeugen neue, so daß die Körperwelt der friderizianischen Zeit dem Maler wie auf ein einfaches Umschalten mit Licht und Luft vor die Augen tritt. Da es ans Ausführen der Zeichnungen in Holzschnitten geht, bildet der junge Mann eine neue Schule um sich, die unter seinem Einfluß ihre Fertigkeit ins Ungeahnte steigert. Wohl das alles ergäbe höchste Technik, aber nur Technik, nur feinstes Virtuosentum immerhin. Aber auch der Geist jener Zeit schreitet und tänzelt, schilt und scherzt in ihren Kleidern zwischen ihren Möbeln umher und kommandiert und ficht unter ihren Waffen. Vom Bauern bis zum Gelehrten, vom Lakaien bis zum Fürsten ist jeder geworden unter den Bedingungen seines Ichs. Da fangen die Sterne eines erloschenen Himmels aufs neue zu leuchten an, und Friedrichs Sonne geht wieder für uns auf. Friedrichs, den wir samt all den Seinen gar nicht mehr anders als mit Adolf Menzels Augen sehn. Unauffällig steht der kleine Maler beiseit, wir denken kaum daran, daß ja er das Leben aller dieser erweckt hat. Der Maler, der doch auch wieder mit jeder Linie eine eigne Art zu sehen zeigt! Nur wenn er in Initialen und Vignetten so nebenbei ein Wort hinwirft, bemerken wir, daß er auch einer der geistreichsten Männer seiner eigenen Zeit ist.

„Seiner eigenen Zeit" — das Wort fällt uns auf, denn so ohne weiteres gilt's nicht. Der Menzel Friedrichs lebte im Berlin des Klassizismus, der seine Größen hatte wie jede Richtung, nur daß wie zumeist nicht die Größen das Feld beherrschten, sondern die Kleinheiten. Zwischen die blutleeren, schönlinigen Schemen fiel Menzels Friedrich-Buch wie ein Meteor aus einer andern Irdischkeit. Im Grunde ging es einen doch wohl nichts an? Auf die Kunst der Gegenwart übte das Buch kaum eine Spur von Einfluß. Aber: man schalt auch nicht darauf. Man lobte, man bewunderte sogar. Und die schier einzigartige Stellung dieses Großen begann sich zu festigen, die er durch Klassizismus, Romantik und Berlinischen Neu-Realismus, oder sagen wir besser: Prosaismus bis durch die Kämpfe der neuen Moderne durch fast drei Viertel des Jahrhunderts behielt: alle, alle zogen vor ihm den Hut, aber keiner ging hinter ihm her. „Das Genie ist der Fleiß", schon deshalb war der Gedanke an ein Erreichen auf diesem Wege so schwer. Er seinerseits entwickelte sich auch, aber für sich. Es gab zwei Kunstgeschichten in Berlin, eine in der Sigismundstraße 3 drei Treppen hoch und eine im übrigen. Und wer weiß, ob man nach hundert Jahren von der reichshauptstädtischen Malerei all dieser Jahrzehnte die der zehntausend Maler oder die des Einen interessanter finden wird.

Ja, — er entwickelte sich auch. Den alten Fritzen „und alle, die mit ihm zu Tafel sitzen", die hatte er nun. Aber dieser Fanatiker des Sachlichen empfand es schon mit Unbehagen, das fertige Werk nicht bis ins kleinste hinein kontrollieren zu können an der Wirklichkeit. Und wie lockte die Wirklichkeit! Gingen nicht Licht und Schatten millionenfach formenbildend millionenfache Weg heute, wie je, nur heute für den Beobachter noch mannigfaltiger, weil die Auswahl viel größer war, und noch interessanter, weil nichts erst belebt werden mußte, weil alles

Digitized by Google

noch selber lebte? Das Licht, die Form, die Linie, hast du sie selbst erst kennen gelernt, was schiert dich der Gegenstand, auf dem sie sich grade aufhalten! Und doch nicht: wie irgend ein Nur-Augen-Maler hat Menzel diese Reize gesehen, gefühlt und nachgebildet so oft, wie vielleicht kein einziger vor ihm, aber stecken blieb er in ihnen nicht. Wer hätte ein großes Gemälde damals nach Zeichnung im einzelnen, nach Kolorit, nach Gliederung der Massen besser gemalt, als er sein Krönungsbild, wie aber lebt darin auch der Geist in jeder, tatsächlich in jeder Gestalt bis zum Verblüffen individuell und dann wieder im ganzen Bild als ein Zusammenklang aus tausend Tönen zu einer Symphonie seelischer Stimmung! Nun wohnt nach der Friedrich- die Wilhelm-Zeit in seiner Seele. Aber das Zeremonienbild ist nur Uebergang, und das Historienbild malt er fortan, als wär' es Genrebild, indem er die Genrebilder zu Historien vertieft. „Abfahrt König Wilhelms zur Armee." Und wo Menzel steht und geht und im Wagen fährt und an der Wirtstafel oder am Kaffeetisch sitzt, überall greifen seine Augen jetzt ins volle Menschenleben um sich herum hinein und packen's und zeigen: es ist interessant. „Aus allem sich eine Aufgabe machen" — denn: zeichne es nur, so entdeckst du etwas. Eine unermüdliche Entdeckungsfreude am Großen und am Kleinen wird seine Zeichner- und Malerei. Und ohne viel Wesens davon zu machen, weil's eben am Wege liegt, nimmt er auch das auf, dessen Fund ihm als das höchste Verdienst gepriesen wird — sein „Eisenwalzwerk" entsteht. In einer großen, fesselnden Darstellung hebt er zum ersten Male den künstlerischen Gewinn aus der Arbeit der Zeit. *Nicht*, um ihr „hohes Lied" zu singen, nicht wie ein Meunier. Auch diese glühende und dröhnende Arbeit ist ihm nur ein Stück von tausend Stücken, mit denen das Wesen der Gegenwart sich ihm heraushebt, sich seinen Augen darspielt. Der einen wie der andern Erscheinung entsaugen die Blicke ihr Inneres in sein mächtiges Hirn, aber gar so viel mehr ist ihm das eine als das andre nicht. Die Erscheinung selber bleibt's doch, was ihn vor allem fesselt, was sie von Innerlichem aus sagt, malt er mit, weil er's eben einmal mit sieht. Die heimliche Wärme eines Fontane ist nicht dabei, *sein* Schaffenselement ist der Grundsatz des Realisten in all seiner Kühle: was ist, ist vernünftig, weil es ist. Nur als technische Konzession an die Sinne wird umgeformt. Oder aber als Spiel des Verstandes, um Verständiges damit zu sagen oder vernünftig zu scherzen. Das Traumbilden, das Gesichte des Sehnens um Verlorenes oder Erhofftes bannt, liegt bis zum Nichtbegriffenwerden fern.

Daß Menzel nie nach Erscheinungsformen *dafür* gesucht, daß er nie danach rang, *dem* Körper zu schaffen, was etwa von ungeborenem Lichte in den Seelendunkeln noch körperlos schläft, das versteht sich bei der Vollkraft von selbst, mit der seine Arbeit allein dem Erobern von außen her zugewandt war. Daß er gegen andre nicht gerecht sein konnte, deren Arbeit anders schuf, auch das war nur Folge der notwendigen Einseitigkeit des schöpferischen Genies. Daß er keinen strengeren Kritiker gehabt hat, als sich selbst, das beweisen hundert bekannt gewordene Worte und Zeichen, von denen ich an andrer Stelle dieses Heftes besonders merkwürdige wiedergebe. Eine andre Frage ist, ob die außerordentliche Bewußtheit seines Wesens Menzels Kunst

Digitized by Google

nur zum Nutzen geworden ist. Ob die Zukunft die Gipfelung seines Schaffens nicht in einem andern seiner Lebens-Jahrzehnte liegen sehen wird, als die heutige Kritik tut.

Aber nur um ein Vergleichen von Höhen miteinander wird es sich dabei handeln, die alle bis in die klarsten Lüfte getürmt sind, um ein Vergleichen, das, für die Psychologie des Schaffens höchst interessant, für die Bewertung der einzelnen Höhen dieser felsensichern Kunst doch wohl nur Nebensächliches besagen kann. Jahrzehnte lang ist derselbe Mann Deutschlands einziger wirklicher Historienmaler gewesen, der zugleich sein größter Illustrator war. Weder dort noch hier hat ihn bis heute irgendwer erreicht. Er war der größte Maler, den ein ganzes Jahrhundert hindurch der deutsche Norden hervorgebracht hat, und, an Stoffen schier unerschöpflich, an Charakteristik der geistvollste aller Maler-Realisten nicht nur Norddeutschlands, nicht nur Deutschlands, nein, des ganzen Jahrhunderts überhaupt. A

Moderne Märchen?

Zum hundertsten Geburtstage Christian Andersens
(geb. 2. April 1805)

„Wir brauchen moderne Märchen. Was sollen wir mit Schneewittchen und dem eisernen Heinrich! D a s ist veraltet. Für dergleichen Vergiftungen, wie sie in Schneewittchen vorkommen, haben wir jetzt viel zu geschickte Aerzte. Und daß auch der Frosch geehrt sein will, lehrt uns viel eindringlicher die moderne Naturwissenschaft, als das alte Märchen. Aus diesem alten Märchen lernt das Kind nur das unselige Träumen und Wünschen, das es verhindert, nachher fest im Leben zu stehen und zu arbeiten, statt zu phantasieren.

„Nein, unsre Märchen seien die Lokomotive und das Telephon! Die Wunder der Steinwelt und der Sternwelt, das Urmeer und die Entwicklungsgeschichte! Unsre Kinder sollen Wirklichkeitssinn bekommen! Und f i n d sie nicht Märchen, Lokomotiven und Telephon? Wie man sie dort hinfliegen sieht, hinter den feurigen Augen her in die Nacht, als ob der Teufel sie trüge. Oder wie unsichtbar an deinem Fenster vorbei die Worte fliegen, nicht bloß Gedanken, die nirgends anlanden, sondern Worte, die gehört und beantwortet werden. Wie Geisterrede geht es vor dir vorbei. Oder der Kampf der geflügelten Drachen mit den ersten Wirbeltieren. Welche Heldenepen wollen damit wetteifern!" . . .

Nun wollen wir, um hierüber zur Klarheit zu kommen, vor allem eine Unterscheidung anbringen und demnächst eine Feststellung, die wir für die Feststellung einer Tatsache halten.

Die Unterscheidung ist zwischen märchenhafter Empfindung und Märchen. Es ist ein verzehrender großer Unterschied, ob man beim nächtlichen Hinfahren eines Eisenbahnzuges eine märchenhafte Empfindung hat, oder ob man ein Märchen von der Eisenbahn ersinnt oder erzählt. Jeder Heringe bändigende Jüngling, wenn er aus dem Walde kommt, wird Waldgenuß mitbringen; ist er darum schon ein Waldprodukt? Was das Märchen uns geben soll, ist freilich die Fähigkeit märchenhafter Empfindung und Stimmung. Eins ist aber

Digitized by Google

ohne das andere nicht zu haben. Man kann nicht den Wald vertilgen und das Waldgeheimnis aus der Odeurflasche ziehen. Man kann nicht das Meer verlassen und den Meeresduft im Tingeltangel genießen, weil in dessen Namen die Silbe Tang vorkommt.

Und das führt zu der Feststellung: Was es an modernen naturwissenschaftlichen und sonstigen Märchen gibt — wenigstens aber, was mir davon bekannt geworden ist; andre mögen urteilen, ob sie es besser getroffen haben — das gehört zum meist Erkünstelten in unsrer von Künstelei so vollen Kultur. Es steht durchaus auf einer Stufe mit dem Obst in den Galanteriewarenläden — es ist Atrappenkunst; — wie es denn auch immer sich darum handelt, daß irgend eine kleine Belehrung oder ein nützliches Moralchen in der Atrappe stecke.

Bleibt die Frage, ob das zufällig ist, oder ob es im Wesen der Sache liegt. Ob nun gerade die rechten Leute sich der Sache noch nicht angenommen haben, oder ob die Idee selbst in sich vielleicht etwas Künstliches und Widernatürliches ist.

Wir glauben dieses. Was empfindet man denn als märchenhaft, wenn nicht das, was man los werden will, indem man die alten Märchen durch moderne ersetzt: das Wunderbare, das Ueberwirkliche, die Kunst des Wünschens, die Welt der Zauberei! Was will man also, indem man das Märchen vom Telephon erzählt? Entweder, man will den Wirklichkeitssinn stärken. Dann muß man den Kindern zeigen, wie natürlich alles ist, und kann also kein Märchen erzählen. Oder: man will ein Märchen erzählen. Dann muß man das Telephon als etwas Geheimnisvolles und Wunderbares hinstellen, verdirbt also den Wirklichkeitssinn erst recht. Aber freilich, man will noch was andres, es ist ja klar genug. Man will, es soll aussehen wie ein Märchen und doch keines sein. O Gipfel der Erziehungsweisheit, o Draht der Drähte! Ein Märchen, das kein Märchen ist, eine Zaubergeschichte gegen das Zauberglauben, eine Wunschgeschichte, die zeigt, daß es mit den Wünschen nichts ist — kurz, ein Märchen zum Abgewöhnen! Welchen Zweck zu erreichen es denn ja auch sehr geeignet ist. Nur freilich, die märchenhafte Stimmung wird dabei dünn.

Aber wir werden belehrt, daß es noch viel anders, noch viel verschmitzter gemeint ist. Nicht ein Märchen, das in Wirklichkeit keines ist, sondern ein Märchen, das für die Kinder eins ist, aber sich später als Wahrheit und Wirklichkeit enthüllt. Nun achte man einmal auf die verschrobene Bosheit dabei. Das Ding soll für die Kinder ein Märchen sein. Es wird also der Wirklichkeitssinn in ihnen nicht gestärkt dadurch, sondern der Sinn für Geheimnisvolles und Wunderbares. Aber — der Erzähler hat den Triumph, daß ihnen die Freude dereinst versalzen wird, wenn ihnen klar werden wird, daß alles anders gemeint war. In der natürlichen Erziehung ist es so, daß das Kind an den Zauberstab glaubt und an all das wunderliche und mächtige Gesindel im Walde. Und ohne daß jemals etwas davon desavouiert zu werden braucht, weicht es vor der zunehmenden Helligkeit des Bewußtseins zurück und wird ein verschwiegenes Waldstück, darin der Mensch träumt und ruht, wenn ihm des Lichten und Grellen zu viel wird. Aber diese Sorte Pädagogik, die die modernen Märchen erdacht hat, der ist es vor allem darum, daß diese Freistatt eben nicht

Digitized by Google

bleibe. Es soll ausdrücklich das einstige Märchen vorgenommen und als verkleidete Wirklichkeit entlarvt werden. An dieser Ernüchterung mag dann der Mensch fürs Leben genug haben. Es wird ihm das Märchen vom Telephon erzählt, damit der Erzieher ihm einst ausdrücklich sagen und es auseinanderschälen kann: Sieh mal, mein Kind, was du für eine Zauberschnur hieltest, das ist ein Telephondraht, und es gehört keine Zaubermacht dazu, darin zu reden, sondern fünfundzwanzig Pfennige pro fünf Minuten. Wenn davon das Phantasieren nicht stirbt, dann ist es freilich nicht totzukriegen.

Sehen wir nun von diesen Dingen ab und kehren wir zu denen zurück, welche die Fähigkeit zur Märchenstimmung an sich wollen, aber auch einen starken Wirklichkeitssinn, so werden wir uns dahin klar werden müssen: daß man beides verdirbt, indem man Märchen und Naturwissenschaft vermischt, beides stärkt, indem man Märchen Märchen und Wissenschaft Wissenschaft sein läßt — und sich an beiden freut.

*

Diese unsre ästhetische Empfindung den modernen Märchen gegenüber läßt sich noch von einer andern Seite beleuchten und verstehen.

Das Märchen ist nicht eine Kunstform etwa wie Novelle, Roman oder Lied. Wer sich heute in stark lyrisch erregter Stimmung findet, dem gelingt vielleicht ein Lied. Aber wer sich in Märchenstimmung befindet, der kann darum noch lange kein Märchen schreiben. Das Märchen verhält sich zu den verschiedenen Dichtungsgattungen wie die romantische Ruine zu den verschiedenen Bauformen. Es kommt gar nicht darauf an, ob sie gotisch oder romanisch oder sonstwie, oder ob sie Kirche, Burg, Wassermühle oder sonst was war. Was ihre unnennbare und doch so deutliche Schönheit macht, das sind Werte, die man nicht nachmachen kann. Vor hundert Jahren baute man künstliche Ruinen. Ich sah als Knabe eine auf der Pfaueninsel bei Potsdam und erinnere mich noch des Schauders. In meiner Erinnerung finde ich sogar, daß sie frischgestrichen war — das ist nun doch unwahrscheinlich, bezeichnet aber die Art des Eindrucks. Damals als man solche Ruinen baute, kam auch das Märchenschreiben auf, das Erdichten moderner Märchen.

Das Märchen ist so wenig als Märchen entstanden, wie die echte Ruine als Ruine. Wie entstand es? Wahrscheinlich als Mythos, aber lange vor dem Mythos, den wir kennen, ein viel älterer Mythos, ein Zaubermythos. Inzwischen kamen höhere und immer höhere Mythen ins Land. Aus allen dichtete es beständig in das Märchen hinein. Aber je mehr sich der lebendige Glaube an die höheren Formen des Mythos heftete, desto mehr sank das Märchen zum reinen Phantasiespiel herab. Oder vielmehr, um es deutlicher zu bezeichnen: desto mehr veränderte sich seine Bedeutung. Als geglaubte Geschichte geriet es längst in die Kinderstube und für sie behält es seinen vollen alten Wert. Nichts widerwärtiger, als solche altklugen Belehrungen, wie ich sie einmal im Vorwort eines modernen Märchenbuches für Kinder las: Dies aber, mein Kind, ist nicht wahr, und schon ein Kind muß wissen, was wahr ist — oder so ähnlich. Welche Fadheiten! Und eine wie

Digitized by Google

flache Auffassung des Wahrheitsbegriffes! Was dem gelahrten Herrn Wahrheit ist, das gerade kann dem Kinde Lüge sein.

Dies ist die eine, die eigentliche Bedeutung, die das Märchen im Laufe der Jahrtausende erlangt hat: es ist in die Kinderstube gekommen, es gehört dem Kind, es ist im eigentlichen und ernsten, unsentimentalen Sinne die Heimat des Kindes: Es denkt, wie das Kind denkt. Es gestaltet das, was im Kinde lebt. Dadurch hat es auf das Kind diese selbe befreiende und beglückende Wirkung, die alle echte Kunst auch dem Erwachsenen vermittelt. Das Kind, dessen Erleben viel stärker, als wir gewöhnlich wissen, von Traumerlebnissen durchsetzt ist, ungeschieden, das Kind erlebt das Leben noch wie im Traum. Und das Märchen nun gibt diesem Erleben erst ungefüge, darum nicht unschöne Formen, darin auch eine erste ungefüge Gesetzmäßigkeit, Notwendigkeit, nicht mehr als das Kind ertragen kann, diese aber mit großer Sicherheit. Erste ethische Elemente, eine erste naive Frömmigkeit, ein bißchen erste noch wilde Logik, recht viel Kunstgefühl. Alles natürlich gewachsen, stark gefühlt, erlebt, ohne irgend welches Vordrängen von Willkür oder Absicht. Wie schön! Wie ganz schön! Aber nun kommen die Macher! Denn dies ist ja alles noch ganz unabsichtlich. Es fehlt ja die Hauptsache — versteht sich: der Draht! Das Volksmärchen kann uns wohl zeigen, wie man es machen muß, aber vor allem muß es doch nun erst gemacht werden. So kommen denn die Kirchen und Sekten mit ihren Kindertraktätchen. Dann die ethische Kultur, die hundert Jahre älter ist als ihr Name, mit ihren Geschichten von artigen Kindern. Und dann die Romantik und Neuromantik mit ihren modernen und wissenschaftlichen Märchen! Oder dann wenigstens Märchen in die Schule, damit man sie moralisch aufsädeln kann! Vor alledem und alledem „behüt uns, lieber Herre Gott!"

Durch jene unmittelbare Bedeutung nun aber, die das Märchen für die Kinder hat, bekommt es eine ungemessen große mittelbare für die Erwachsenen. Es ist ihnen die Stimme der Kindheit, die Stimme und Bild gewordene Kindheit. Damit aber zugleich zusammengepaßt und -gedichtet das Erlebnis langer Jahrtausende früher Menschheitsentwicklung. Und daher kommt es, daß diese frühesten und ältesten Stimmungen gerade dort wieder aufwachen, wo der Blick sich weitet und das Menschenschicksal sich mit dem Weltschicksal begegnet. Es ist kein Zufall, daß sowohl der Faust selbst, wie die anderen Menschheitsdichtungen, die versucht sind, Ibsens Peer Gynt, Hauptmanns Versunkene Glocke nicht mehr von Märchenzügen und Märchenstimmung durchsetzt sind, sondern geradezu Märchenrahmen haben. Urwelt-, Kindes- und, wenn man es ohne Phrase verstehen will, Höhenerlebnis. Hier schließt sich der Ring. Die höchsten Gedanken, zu denen wir kommen können, suchen unwillkürlich sich mit den ältesten, längstens durchlebten zu verschmelzen. Man weiß nicht recht, ist es mehr dies, daß sie sich als schwankend, tastend empfinden und deshalb an das Alte, Feste sich zu lehnen wünschen, oder ist es mehr ein Bekenntnis, daß das Höchste wieder schlicht wird, und eine unausrottbare Wahlverwandtschaft mit Kindeseinfalt in sich hat.

Und anderseits ein ganz tiefes Erholen und Ausruhen — ein

Digitized by Google

den Geist Geschweigen und die Kräfte Freigeben; ein solches Aufdemrückenliegen irgendwo im Moose, und durch die Baumkronen Insblauesschauen; ein solches Träumen mag dem Menschen wieder nahe kommen. Wie wir derartige Stimmungen von Leopold Weber kennen.

Aber das ist nun freilich unwillkürliches Dichten. Dem Macher fällt da sofort ein, was sich da alles machen läßt. Da läßt sich ja die schönste Wissenschaft reinstecken und drin verstecken! Wie die Pille im Zucker! Man leckt die süße Schale, und wenn man zum „Pfui Deubel" kommt, so ist schon alles vorbei. So habe ich sogar schon ein nationalökonomisches Märchen geschluckt; „Loki, der Roman eines Gottes" hieß es, und man konnte, hatte man's genossen, nachdenken, ob einem mehr die Mythologie oder die Nationalökonomie leid tat — oder die Poesie.

*

Ein böser Hundertjahrsgruß zu Andersens Geburtstag! So scheint es.

Indessen, es sind hier doch nur die Schwierigkeiten dargelegt, mit denen er zu kämpfen hatte, und es ist der Hintergrund seiner Dichtung geschildert.

Denn allerdings, um das gleich zu sagen, Andersen gehört weder zu denen, die von der Menschheitsdichtung her die Menschensymbole gebrauchen, noch zu denen, die im ruhigen Traum Märchenhaftes erleben, wenn auch Elemente von beiden in seiner Dichtung vorkommen. Im Hauptzug ihres Wesens sind seine Märchen von der Art, die wir verwerfen. Und ich gestehe, daß ich es gern sehen würde, wenn sie ihre weite Verbreitung als Kindermärchenbuch zugunsten der Grimmschen Sammlung einbüßten. Vielleicht hing jenes Uebergewicht so wie so mit Verhältnissen zusammen, die sich geändert haben, seit die Grimm dreißig Jahre tot und also ihre Sammlungen druckfrei sind. Außerordentlich charakteristisch ist es, daß die bekanntesten und die beliebtesten der Andersenschen Märchen, die, auf denen die Brauchbarkeit und der Ruhm der Sammlung beruht, unerzählte Volksmärchen sind: der große und der kleine Klaus, das Feuerzeug, der Reisekamerad, des Kaisers neue Kleider und einige andere. Zwar hat er's auch in solchen Märchen nicht ganz ohne Moralisieren belassen, aber das tritt doch ganz zurück; es beschränkt sich darauf, daß einige Winke, die schon das Volksmärchen gab, mit Vorsicht und Takt weiter ausgeführt, stärker betont werden. Sonst ist hier Andersen nichts weiter als ein guter Erzähler des alten Märchens. Es offenbart sich aber darin nur, daß Andersens Natur einige Eigenheiten hatte, die ihm trotz allem eine ehrenhafte Sonderstellung auch für die Zukunft sichern. Gewiß, er hat moralisiert, er hat allegorisiert, er hat andere technisch minderwertige Stoffe als Märchen aufmaskiert, er hat gelegentlich Sentimentalitäten für Märchen ausgegeben, er hat sogar nicht selten über den Kopf des Kindes hinweg den Erwachsenen zugeblinkert — eines der allerbösesten und unerträglichsten Grundlaster aller modernen Märchenerzähler, eine wahre Sünde wider den heiligen Geist aller Poesie. Und trotz alledem faßt ihn dann doch wieder der reine kindliche Märchengeist selbst und spricht aus ihm, und dann weiß er nichts mehr von seiner Ueberlegenheit, von Pädagogik, Wissenschaft,

Digitized by Google

Moral und dem Leben draußen, und er macht nicht mehr Märchen, die Parodieen oder Satiren sind, sondern das Märchen spricht aus ihm. Mögen nun andre ihn loben, weil seine Märchen so „sinnig" sind, so viel verborgene Bedeutung haben, das Leben der Großen so drollig abmalen und was sonst gelobt wird. Wir wollen ihn loben, daß er dies alles mitunter hat unter die Füße bringen können und dann in der Tat den echten Märchenhauch hat atmen oder doch ahnen lassen.

Mit diesen Gedanken legen auch wir einen Kranz nieder am 2. April. Aber wir wünschen von Herzen, daß man sich an diesem Tage lieber darüber klar werde, daß der Gedanke, Märchen zu schreiben, von Haus aus ein schiefer ist und nur ausnahmsweise annehmbare Gestaltungen zeitigt, als daß man sich zu einer Nachfolge reizen lasse, vor der wir wenigstens eifrigst und treulichst warnen möchten.

Gr G-St

Arnold Mendelssohn

Arnold Mendelssohn hat sich um die Modelaunen des Publikums nie gekümmert, und so weist sein musikalischer Charakterkopf Züge auf, die keine „haute nouveautés" sind. Die Naivität seiner musikalischen Sprache, insbesondere im Verhältnis zu den überlieferten Formen, ist heutzutage vielen so fern gerückt, daß es mir notwendig erscheint, zur Hinwegräumung störender Vorurteile und zur richtigen Einstellung des Genießenden mit einigen kurzen Feststellungen allgemeinerer Art zu beginnen.

Während noch vor einem Jahrzehnt alles Neue um seiner Neuheit willen verspottet und verlästert wurde, macht es die Tageskritik heute umgekehrt, die „Neuheit" gilt ihr meist als die Hauptsache, und ein Konservatorist, der eine „neue" Verwendung der Trompete „erfunden" hat, wird als kommendes Genie gefeiert, ein ernster, reifer Mann dagegen, der — „leider" — in Anlehnung an klassische Formen schafft, „vermag nicht zu interessieren". Das hat zur Folge, daß die Musiker, die nach Publikum und Kritik schielen, bei ihrem Schaffen es ängstlich zu vermeiden suchen, an irgend etwas oder irgend wen, als höchstens an Richard Wagner, zu erinnern, und daß dadurch ihre Ausdrucksweise, stets auf der Hut „vor lauernden Gefahren", alle ungezwungene Natürlichkeit verliert. Nun hat die moderne historische Forschung gezeigt, wie auch das Neuschaffen des Genies in der Regel nur schrittweise vor sich geht und wie niemals eine Kunstform von einem Einzelnen erdacht worden, sondern immer nur im Laufe der Jahrhunderte, gepflegt durch die rastlose Arbeit von Tausenden, natürlich gewachsen ist. Die Erkenntnis, daß einerseits die Erhaltung und stete Neubelebung der historischen Formen im Geiste der Gegenwart eine Kulturnotwendigkeit ist, daß anderseits jede neugefundene Form nur dann eine wahre Bereicherung sein kann, wenn sie im Zwange der Notwendigkeit geboren ist, bestätigt das Geschaffene von Arnold Mendelssohn. Ausgehend von der Wagner-Lisztschen Grundregel, daß der Inhalt die Form zu bestimmen habe, schaltet er mit dem überlieferten Formenschatz vollkommen naiv. Er läßt den Ausdruck, wie er ihm in der Stunde des Schaffens natür-

Digitized by Google

lich zufließt, auch dann gelten, wenn er nicht unbedingt neu sein sollte, und bemüht sich um die Ausschaltung von Einflüssen ebensowenig, wie er sich um die historische Nebenbedeutung der verwendeten Form bekümmert. Wo aber neue, mit den alten Mitteln nicht lösbare Aufgaben an ihn herantreten, da erobert er sich auch neue Formen.

Den ersten breiteren Erfolg errang Arnold Mendelssohn nach seinem Erstlingswerk, einer „Abendkantate" für Orgel, Doppelchor und Soli, vor neun Jahren mit der Oper „Elsi, die seltsame Magd", deren Stoff der prachtvollen Erzählung Jeremias Gotthelfs von dem Mädchen, das aus Ehrgefühl und Herzensliebe der Sinnenliebe entsagt, entnommen ist. (Ahn, Berlin. Klavierauszug von A. v. Othegraven. 10 Mk.) Das Textbuch von Hermann Wette ist knapp und dank seinem geschickten Aufbau stark bühnenwirksam. Leider hat jedoch das mangelhafte technische Vermögen des Textdichters dazu geführt, daß in dem Bestreben, die Handlung ins Heroische zu steigern, nicht eine dramatische Vertiefung, sondern lediglich eine oft unwahre theatralische Zuspitzung erreicht und die intime Echtheit des Gotthelfschen Originals verloren gegangen ist. Musikalisch ist das Werk eine „Oper", kein „Musikdrama", d. h. die Musik begleitet nicht bloß die Handlung in symphonisch-melodramatischer Weise, sondern sie übersetzt sie wenigstens stellenweise in spezifisch musikalische, in sich geschlossene Einzelformen. Von Wagners Meistersinger unterscheidet sich die Elsi sowohl hinsichtlich der bestimmteren Gestaltung der kleineren, selbstständigen Nummern, wie hinsichtlich der gesteigerten Naturalistik des verbindender Sprachgesanges. Die Hauptschwierigkeit dieser Form, bei der die Einheit des Ganzen durch die Leitmotivtechnik gewährleistet ist, daß nämlich die geschlossene musikalische Einzelform der Nummer sich der jedesmaligen dramatischen Situation nicht nur anschmiege, sondern sogar den völlig und einzig adäquaten Ausdruck derselben im Wagnerschen Sinne bilde, ist meist glücklich gelöst. Nur das „Dürslilied" im ersten Akt ist dramatisch unmotiviert und erinnert peinlich an den alten Opernstil. Das stilistische Schema, dessen Geist zu wagnerisch ist, als daß die Bezeichnung als „Rückgriff auf die klassische Opernform" glücklich genannt werden könnte, hat seitdem — die Elsi war 1895 vollendet — bei d'Albert, Blech und andern Nachahmung gefunden. Auch das gerade in jüngster Zeit (in Blech und Batkas „Alpenkönig und Menschenfeind") oder aufgegriffene Problem, die Musik dem Ort der Handlung entsprechend zu lokalisieren, gleichsam den musikalischen Dialekt in die Kunstmusik einzuführen, ist in den auch musikalisch echt schweizerischen Volksszenen der Elsi bereits in Angriff genommen. Arnold Mendelssohns zweite Oper, „Der Bärenhäuter" (Albert Ahn) bedeutet entschieden einen Fortschritt. Auch sie krankt leider an dem gleichfalls von Wette herrührenden Text, der zwar das Problem der Fabel tiefer erfaßt, als die Unterlage Siegfried Wagners, aber doch allzu weitschweifig und geschwätzig ist. In formeller Hinsicht ist das Werk, welches das Formschema der Elsi weiter ausbaut, gekennzeichnet durch die häufige Verwendung von sichtbaren und unsichtbaren Chören. Die dadurch dem Oratorienstil angenäherte Gesamtform ist in dieser Weise neu, und sie war es wohl auch, die E. O. Nodnagel veranlaßt hat,

Digitized by Google

das Werk als Mysterium zu bezeichnen. Rein musikalisch birgt die Oper Reichtümer blühender Erfindung, wie köstlichen Humors. Die Tiefe und Stärke des Gefühls in den lyrischen Partien, die Fülle und plastische Rundung der Leitmotive, die klare Sicherheit der Gestaltung stellen den Bärenhäuter in die erste Reihe desjenigen, was im letzten Jahrzehnt auf dem Gebiete der Oper geschaffen worden ist. Den Höhepunkt von Mendelssohns bisherigem Bühnenschaffen bedeutet jedoch seine neueste, einaktige Oper „Die Minneburg", die noch Manuskript ist. Sie hat dem andersartigen Stoff entsprechend wieder einen ganz anderen Charakter. Hier hat Mendelssohn zum erstenmal auch einen wirklich befriedigenden, bei seiner Knappheit scharf zusammengefaßten Text (von G. v. Koch), von dichterischem Werte gefunden. In romantisch-phantastischem Gewand wird uns gezeigt, wie der junge Ritter Georg durch die Liebe zum höfischen Galan entmännlicht und seiner „Dame" Unda verknechtet, in dem Momente sich selbst wiederfindet, da er in dem tollen Treiben auf der zauberhaften Minneburg, wo die Weiber fechten und turnieren, die Männer spinnen, weben und Kinder wiegen, das äußere Spiegelbild seines eigenen Innern erkennt, und mit diesem Wiederfinden seinerselbst sich zugleich auch die Geliebte gewinnt. Die musikalische Gestaltung des Textes scheint mir schlechthin meisterhaft. Mit Einführung eines sprechenden Chores und einzelner sprechender Personen wird die letzte Konsequenz aus den Wagnerschen Prinzipien gezogen* und zugleich ein ganz neues, ungemein wichtiges, formales Moment gewonnen. Wer gern Entwicklungsfäden verfolgt, sei auf den „Parlor" im zweiten Akt des Bärenhäuters als Vorläufer hingewiesen. Die Deklamation der Stimmen ist von ungezwungener Natürlichkeit und hat dabei doch ein scharf-persönliches Gepräge, die leitmotivische Technik, wie überhaupt die Faktur, stehen ganz auf der Höhe. Besonders reizvoll ist die wesentlich mit harmonischen Mitteln erreichte Schilderung des verführerisch-leichten und doch im Kern echten Mädchens.

Unter den Chorwerken Mendelssohns nimmt nicht nur ihres äußeren Umfanges, sondern auch ihrer geistigen Bedeutung wegen die „Frühlingsfeier" für Orchester, Chor und Soli (Ries & Erler, Berlin, Partitur M. 25, Klavierauszug M. 10) den ersten Platz ein. Das Werk, dem die vom Komponisten vielfach gekürzte und zusammengefaßte Hymne Klopstocks zu Grunde liegt, schildert in großen Linien mit wuchtigen Massenwirkungen die erhabene Freude des gottbegeisterten Menschen an der Ewigkeit der Natur. Daß gerade bei einem derartigen Vorwurf Mendelssohn niemals in hohles Pathos verfällt oder zu leeren Effekten greift, das gibt diesem Werke seine Stellung hoch selbst über der besseren Durchschnittschorliteratur unserer Tage. Der Klavierauszug, obwohl gut gearbeitet, vermag übrigens gerade von diesem völlig orchestral gedachten Stücke keinen Begriff zu geben und erregt leicht falsche Vorstellungen. In sehr viel bescheideneren Grenzen, als die monumentale Ode halten sich zwei weitere Chorwerke mit Orchester humoristischen Charakters: „Der Hagestolz", ein Neckreigen

* Die Verantwortung für diese Ansicht trägt natürlich der Herr Verfasser. K G

Digitized by Google

nach einem Gedicht aus Herders Stimmen der Völker (Schott, Mainz, Partitur 5 Mk., Klavierauszug 2 Mk.) und „Der Schneider in der Hölle" auf das bekannte Gedicht aus des Knaben Wunderhorn (Rob. Forberg, Leipzig, Partitur 3,60 Mk., Klavierauszug 2,25 Mk.), beide in strophischer Balladenform. Das erstere Werkchen, mit seinem schäkernden Mädchengekicher im Charakter auffällig an Hugo Wolfs Art gemahnend, aber entstanden, bevor Mendelssohn irgend etwas von Wolf kannte, entzückt durch die Liebenswürdigkeit der Schilderung und ist, was die technische Behandlung des Chorsatzes betrifft, ein Kabinettstückchen, so feingeschliffen und klar-durchsichtig, wie ein Edelkristall. Das letztere, für Tenorsolo und Männerchor, schlägt derbere Töne an, bleibt aber auch nicht bei drastischer Komik stehen, sondern ist mit echtem Gemütshumor geschrieben. Die Instrumentation dieses Stückes ist ungemein geistvoll und verwendet namentlich das Schlagzeug in sehr origineller und belustigender Weise.

Die übrigen Chorwerke Mendelssohns gehören dem religiösen Stoffgebiete an — Mendelssohn ist hessischer Kirchenmusikmeister. Der Form der Chorballade nähern sich zwei Kantaten, deren ergreifend schöne mittelalterliche Texte, „Das Leiden des Herrn" (Rieter-Biedermann, Leipzig, Partitur mit unterlegtem Klavierauszug 3 Mk.) und die „Auferstehung" (Ries & Erler, Berlin, Partitur 4,50 Mk., Klavierauszug 2,40 Mk.) schildern. Die Werkchen, deren Aufführung nur ganz geringe Mittel erfordert — vierstimmigen Chor, sehr kleines Orchester, das auch mit Dilettanten besetzt werden kann, in der „Auferstehung" Harfe, und Orgel — sind, wie die Bachschen Kantaten, zur Aufführung während des Gottesdienstes gedacht. Sechs geistliche Chorsätze a capella nach Angelus Silesius (Rieter-Biedermann, Leipzig, Partitur 1,50 Mk.), die nach meiner Ansicht von sehr hohem musikalischem Werte sind, sowie die vorzüglichen Neubearbeitungen der Schützschen Passionen (Breitkopf & Härtel, Volksausgabe 3 und 4 Mk.), sowie des Weihnachtsoratoriums dieses Meisters (ebenda 3 Mk.), die eine fast vollständige Neukomposition ist (nur die Rezitative stammen von Schütz), kann ich hier nur erwähnen.

Bekannter als die größeren Werke Mendelssohns sind seine Lieder. Er hat schon bald 100 geschrieben. Ein Blick auf die Namen der Textdichter — vorwiegend Goethe, Keller, Klaus Groth, Hebbel usw. — zeigt, was für einem Manne man auch hier gegenübersteht. Bewundernswert ist bei Mendelssohns Lyrik besonders die gleich sichere Beherrschung der verschiedensten Stoff- und Stimmungsgebiete. Ich muß mich auf einen kurzen Hinweis auf die edelsten Perlen beschränken. Da nenne ich die drei Balladen: „Der getreue Eckart" (Fürstner, Berlin), „Die wandelnde Glocke" und das „Bettlerlied" (wie die Mehrzahl der andern Mendelssohnschen Lieder bei Ries & Erler, Berlin, 1 Mk. bis 1,50 Mk.)! Die beiden ersteren zeigen Mendelssohn auf einem Spezialgebiet seiner Meisterschaft, der Schilderung der Kindesseele. Ich glaube, die Tiefe der psychologischen Erkenntnis, die indes keinem wissenschaftlich forschenden Verstande, sondern der Versenkung lebendiger Liebe entsprossen ist, und die Liebenswürdigkeit der künstlerischen Gestaltung nicht treffender umschreiben zu können, als indem ich den naheliegenden Vergleich mit Ludwig Richter ziehe. Auch als musi-

Digitized by Google

kalische Arbeit sind beide Balladen glänzend. Das „Bettlerlied" mit seinem naturalistischen Humor weist hinüber nach einer Gruppe von Gesängen, die dem Ton des Volkslieds sich nähern, bei denen die Klavierbegleitung meist einen bestimmten, landschaftlichen Hintergrund mit scharfen Strichen hinskizziert. In den prachtvollen „Twe Waigenleedkes" und „Bur hol stur" (Wette) ist die melancholische Stimmung der niederdeutschen Tiefebene zwingend dargestellt. „Die Taube" (Klaus Groth) und „Der Husar" (G. Keller) dagegen sind ganz süddeutschen Charakters. „Lokalisierte Musik", wenn auch nicht „musikalische Heimatkunst", wie die letztgenannten, sind auch die drei Lieder aus Heyses italienischem Liederbuch, von denen das erste mit dem reizenden kleinen Kanon und das zweite mit dem geistvoll erfundenen, die Stimmung so wunderbar tragenden Kontrapunkt ebenso entzücken, wie die zierliche Filigranarbeit der „Näherin". Die Vorliebe für solche allerfeinste, glasgesponnene, fast schon kunstgewerblich zu nennende Kleinkunst — ich nenne nur „Märchen", „Frühlingsnetz", „Goldhahn", „Die Sommergeister" — zeugt von weiterer Verwandtschaft Arnold Mendelssohns mit Hugo Wolf. Die Feinheit der Mache und die Eigenart seiner Erfindung treten besonders hervor an den drei Liedern nach Karl Wolfskehl, die wohl zu dem Interessantesten der gesamten modernen Liederliteratur gehören, dem typisch Mendelssohnschen „Zimmermann" nach Heine und dem „Wenn ich deine Augen sehe" nach demselben Dichter mit dem merkwürdigen Zwiegespräch zwischen Singstimme und Klavier. Unzweifelhaft die bedeutendsten Stücke Mendelssohnscher Lyrik sind jedoch die zahlreichen Goethelieder. „An Belinden" gelangt durch Zusammenfassen der natürlichen Satzgruppen von je zwei Verszeilen zu einer sehr eindrucksvollen Deklamation. Es folgen das feurig-glühende „Locken haltet mich gefangen" mit der prachtvoll geschwungenen Melodie im ersten Teil der Strophen und der düstere, genial konzipierte „Gesang Flavios". Die „drei Lieder des Harfners aus Wilhelm Meister" zeichnen mit wenigen Noten das ganze Bild dieser unsterblichen Gestalt. Das letzte Liederheft, enthaltend das „Mailied" mit dem leidenschaftlichen, die Schlußfrage des Gedichtes beantwortenden Klaviernachspiel, das prächtige „Herbstgefühl" mit den charakteristischen Terzengängen, den „Blumengruß", „Tanz unter der Linde aus Faust" und „der Schäfer", das den Gipfel des Möglichen an naturalistisch-drastischem Humor ersteigt, erscheint mir als die Krone der Mendelssohnschen Lyrik. Alle diese Lieder sind im besten Sinne des Wortes Hausmusik. Mehr auf die breitere Wirkung des Konzertsaales berechnet sind das monumentale „Aus dem hohen Lied" und das in großlinigem al fresco gearbeitete „Aus dem Nachtlied Zarathustras", das in Wüllners Interpretation wohl zuerst Mendelssohns Namen in die Welt getragen hat. Erwähnt seien ferner noch das an den zweiten Bärenhäuter-Akt gemahnende „Ich fürcht nit Gespenster" nach G. Keller und das prachtvolle „Weihnachtslied". Dieses verwendet ähnlich wie Cornelius Dreikönigslied einen Choral im Klavier („Vom Himmel hoch, da komm ich her"), jedoch ist die Verwendung hier meines Erachtens tiefer, da sie wirklicher, knappster Ausdruck der so nicht durch andere Mittel ausdrückbaren Seelenstimmung ist, während sie bei Cornelius doch eigentlich nur ein geistreicher Einfall bleibt.

Digitized by Google

Die neueste Schöpfung Arnold Mendelssohns, ein Heft Lieder mit Begleitung der Gitarre, ist noch Manuskript.

Brosamen vom Tisch eines Reichen sind seine wenigen, kleinen Klavier- und Geigenstücke, die im Dreililienverlag in Berlin erschienen sind. Doch möge man sich bei den „fünf Federzeichnungen" für Klavier nicht mit der naheliegenden Feststellung begnügen, daß die Stücke den Stil bestimmter Meister kopieren, vielmehr dem auch hier noch reichlich vorhandenen Eigenbesitz des Komponisten nachgehen. Von den Geigensätzen ist das violinmäßige und leicht spielbare „In memoriam" das bedeutsamste. Otto Bernhard

Der Fall Lienhard

Vorbemerkung. Man wolle das Wort „der Fall" nicht mit der Betonung des Verächtlichen lesen. Ich habe es nur gewählt, weil ich kein andres zusammenfassendes Wort für das finde, was ich leider Gottes besprechen muß. Redende Zeugen seien die Tatsachen, die unsre Gedanken allmählich aus der Enge in die Weite, aus einem Kleinwerk von Menschlichkeiten zu einem immerhin lehrreichen Ueberblicke führen werden. Das Urteil gehört den Hörenden zum Schluß.

Muss es wirklich noch einmal sein?

Das Weiterschleppen der Polemik zwischen Lienhard und mir wird mit vollem Rechte als unerquicklich und ungehörig empfunden. Zwang einer dazu? Und wer?

1. Lienhards erster Angriff, der dem Kunstwart den „seelischen Idealismus" ab- und nur den Sinn dafür zusprach, „wie eine Vase bemalt oder ein Stuhl gedrechselt ist," erschien 1900 in der „Deutschen Welt". Bartels bat mich, der gemeinsamen nationalen Sache wegen darüber wegzusehen, ich schwieg.

2. Drei Jahre später kam es zur Auseinandersetzung. Als die ersten Reden gewechselt waren, richtete Friedrich Lange die öffentliche Bitte an Lienhard und mich, den Streit abzubrechen. Er unterbreitete Lienhard und mir eine gemeinsam zu unterzeichnende Erklärung — ich betone: Lange tat das, der die Angriffe Lienhards gegen mich in seiner „Deutschen Welt" gebracht und im Anfang ausdrücklich gutgeheißen hatte. Und Lange schrieb mir: willigen Sie ein, so muß das auch Lienhard tun, „wenn er sich nicht dem Vorwurf aussetzen will, daß er streitsüchtiger sei und weniger großherzig in dieser Sache handle als Sie". Ich erklärte meine Zustimmung und meinen Verzicht auf weiteren Streit sofort, Lienhard verweigerte beides.

3. Darauf gab Lienhard eine eigene umfängliche Broschüre gegen die „Oberflächenkultur" des Kunstwarts heraus. Meine Abwehr beschränkte sich auf zwei Spalten. Abweichende Meinungen rein sachlicher Art, z. B. über Phantasiekunst, führte ich seitdem nur in Zusammenhängen aus, welche die reinliche Loslösung von allem Persönlichem erlaubten. Jeder Leser kann's ja nachprüfen.

4. Die Stellung des „Türmers" zum Kunstwart ist bekannt. Unsre älteren Leser entsinnen sich meiner Polemik mit ihm. Sie schloß mit meiner öffentlichen Behauptung, Jeannot Freiherr von Grotthuß habe öffentlich gelogen und verleumdet, und mit meiner öffentlichen Aufforderung, mich

Digitized by Google

zur gerichtlichen Feststellung des Sachverhalts in Wahrung seiner Ehre zu verklagen. Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß hat mich nicht verklagt.

Im Herbste 1904 ward Lienhard Mitredakteur des „Türmers". Von den seitdem überhaupt erst erschienenen sechs Türmerheften enthalten fünf Angriffe auf den Kunstwart, davon vier lange, eigens der Polemik gewidmete Aufsätze. Ich habe bisher in den ersten sieben Heften dieses Jahrgangs zweimal und beide Male nur mit knappen Rundschaunotizen geantwortet.

5. Im Dezemberheft des „Türmers" ließ es ein Aufsatz über „unsittliche Literatur" dahingestellt, „inwieweit Blätter wie der Kunstwart mit ihrer Ueberschätzung des »Aesthetischen« dieser Geistesströmung Vorschub leisten". Ich habe das zunächst nicht einmal tiefer gehängt.

6. Im Januarhefte erschienen alsdann acht Seiten engen Drucks gegen mich, und auf fünfen davon erneuerte Lienhard den rein persönlichen Streit, der seit dem Herbste 1903 vollkommen geruht hat. Mehr: aus der menschlichen Dienstwilligkeit, ihm für seine Dichtungen einer Verleger zu verschaffen, leitete er einen „entscheidenden Schlag gegen Avenarius" ab. Und noch mehr: der „Türmer" versandte an alle irgendwie wichtigeren Zeitungen und Zeitschriften Briefe, welche die Redaktionen ausdrücklich darauf aufmerksam machten, daß nunmehr Lienhard gegen Avenarius „den entscheidenden Schlag" führe, mit andern Worten: er warb in einer meines Wissens bisher in Deutschland noch niemals vorgekommenen Weise bei Zeitungen und Zeitschriften um Bundesgenossen zum Kampf gegen einen literarischen Gegner. Auch daraufhin habe ich mich auf das Unumgängliche beschränkt. Ich habe im Kunstwart nur über jenen „entscheidenden Schlag" kurz aufgeklärt, auf diese Aufklärung hin Zurücknahme der Lienhardschen Verdächtigung verlangt, und mich unter solcher, wie mir schien, von einem anständigen Gegner sofort zu erfüllender Bedingung bereit erklärt, über alles Sonstige zu schweigen. Auch die Preßagitation des „Türmers" gegen mich habe ich zwei Monate lang ungestört wirken lassen.

7. Nun erscheint das Märzheft. Die Zurücknahme jener Verdächtigung bringt es nicht, dagegen sechs Seiten neuer Polemik.

Und angesichts aller der angegebenen Tatsachen sind auch sie, wie die früheren, auf den Grundton gestimmt, daß er, Lienhard, der immer nur Leidende, der von mir Verfolgte, daß ich, Avenarius, der hartnäckige Angreifer sei.

Ist Lienhard vom Kunstwart unvornehm behandelt worden?

Erledigen wir zunächst die persönlichen Vorwürfe. Habe ich gegen Lienhard in irgend einer Weise unsachlich und sittlich anfechtbar gehandelt? Er behauptet es. Lassen wir wieder, frei von Arrangement und Raisonnement, in ihrer Zeitfolge die Tatsachen sprechen, die durch Dokumente beweisbar sind. Lienhard, dessen Charakter ich für achtungswert, dessen kritische Tätigkeit ich für schädlich hielt, dessen Dichtungen ich wenig kannte, aber von andern gelobt hörte, Lienhard sollte endlich im Kunstwart besprochen werden. Ich ersuchte darum Leopold Weber, der noch nichts von Lienhard gelesen hatte, also noch vollkommen unbefangen war. Als mir dieser nach eingehender Lektüre der Lienhardschen Bücher schwere Bedenken

Digitized by Google

gegen sie mitteilte, bat ich ihn, die Besprechung jedenfalls so freundlich wie nur möglich zu halten in Rücksicht auf Lienhards „gutes Wollen". Da Weber bei Lienhard eben zwischen „Wollen und Können" die stärksten Gegensätze fand, machte er die Auseinandersetzung gerade hierüber zum Hauptinhalt und zum Titel einer ausführlichen Arbeit. Weil er aber meist ablehnen mußte, beschlossen er und ich, den Abdruck mit den größtmöglichen Bürgschaften dafür zu umgeben, daß der Leser selber prüfen, selber das Beste von Lienhard prüfen könne. Ich räumte Lienhard die Losen Blätter eines ganzen Heftes ein, damit seine Dichtung dort selber spreche, bevor Webers Kritik erschien, also zu noch unbefangenen Lesern, und füllte sie mit einem Stück Dichtung nach Lienhards eigener Wahl. Nicht genug damit: daß Lienhard auch innerhalb des Weberschen Aufsatzes noch selber mit seinem Besten zu Worte komme, unterbreitete Weber die von Bartels und Stern und Lienhard selbst als Lienhards beste bezeichneten Gedichte gleichzeitig mit seiner Kritik den Lesern.

Als diese Kritik erschien, begann Lienhard an zwei Stellen zugleich mit langen Aufsätzen seine Polemik mit ihrer Fülle von Herabsetzungen des Kunstwarts an sich sowohl wie meiner Person. Ich habe auch dann noch unsern Berliner Berichterstatter seine günstigere Meinung über Lienhard ruhig sagen lassen, und habe Bartels ausdrücklich zur Verteidigung Lienhards gegen Weber im Kunstwart selber das Wort gegeben. Und um auch den letzten Schein unsachlicher Behandlung zu tilgen, bot ich Lienhard, der noch über keine eigene weitgelesene Zeitschrift verfügte, in der „Deutschen Welt" vom 1. November 1903 unbeschränkte Redefreiheit gegen mich im Kunstwart selber an.

Das sind von meiner „unsachlichen", „unvornehmen", „gehässigen" Behandlung Lienhards die beweisbaren Tatsachen.

Der Briefwechsel zwischen Lienhard und mir

Aber vielleicht wirft der Briefwechsel auf irgend etwas bei mir ein ungünstiges Licht, den Lienhard und ich vor Beginn der Polemik geführt haben. Dieser Briefwechsel ward von Lienhard anfangs in der freundlichsten und vertraulichsten Weise geführt, trotzdem tat er, was ich meinerseits für überflüssig hielt: er schrieb sich jeden Brief und jede Karte an mich sorgfältig ab. So kommt es, daß ich auf Lienhards Zitate nur mit Zitaten aus seinen Briefen wörtlich erwidern konnte, während ich hinsichtlich meiner eigenen, soweit ich sie selber niederschrieb, meist gar keine oder doch nur Notizen meines Stenographen habe.

Diesem Briefwechsel entnahm Lienhard als „entscheidenden Schlag" die Mitteilung, daß ich bereit gewesen wäre, seine Dichtungen Callwey zu empfehlen, wenn er nicht schon in Greiner u. Pfeiffer einen andern Verleger gehabt hätte. Gewiß, das wär' ich gewesen. Um seine polemischen und kritischen Schriften, deren Einfluß ich für schädlich hielt und halte, handelte sich's nicht, seine Dichtungen hielt ich nach den wenigen Proben, die ich kannte, für sehr überschätzt, aber andre lobten sie mir, und Lienhard selbst hielt ich für einen ehrlich ringenden Schriftsteller. Ich würde mich unter den gleichen Voraussetzungen auch heute verpflichtet fühlen: seine kritische Tätigkeit abzulehnen, seine Dichtungen von einem unbefangenen und befähigten Manne prüfen und beurteilen zu lassen, wie von Weber, vielleicht noch einem Fürsprecher für sie, wie Bartels, das

Digitized by Google

Wort zu geben, ebenso gegen ihre Ueberschätzung aufzutreten und ihm persönlich dienstwillig zu sein. Genau das habe ich getan.

Uebrigens hat der „entscheidende Schlag" drei irrige Voraussetzungen. Erstens: Herr Georg Callwey ist wohl Verleger des Kunstwarts, d. h. er verwaltet dessen geschäftliche Herstellung und Verbreitung und hat die Nutznießung davon, aber Eigentümer des Blattes bin ich. Zweitens: Webers Aufsatz über Lienhard lag längst fertig angenommen in meinem Pult, ehe jene Korrespondenz zwischen Lienhard und mir begann, ehe ich also vom Wechsel seines Verlegers etwas erfuhr. Er war nämlich der vielen Belege wegen sehr lang ausgefallen und mußte deshalb des Stoffandranges wegen auf die stillere Jahreszeit warten. Aber auch das ist beweisbar, daß selbst die Voraussetzung falsch war, auf die Lienhard seine ganze Kombination aufbaut, die Voraussetzung: daß in meiner Wertschätzung Lienhards überhaupt eine plötzliche Wandlung eingetreten sei. „Sie haben wiederholt die Worte »Abgrenzungen vornehmen« und dergl. abwehrende Wendungen gebraucht, haben mich versichert, daß Sie mein Schaffen nicht besonders schätzen, und daß Sie mir meinen früheren Angriff nicht vergessen haben." So schrieb am 12. August 1903 derselbe Lienhard an mich, der jetzt in meinem Verhalten einen so jähen Frontwechsel sieht, daß er ihn auf irgendwie anständige Weise vollkommen unerklärlich findet — diesen „Frontwechsel", der seinen eigenen älteren Worten nach gar nicht geschehen ist.

Inwiefern nun jene „Enthüllung" mich belasten soll, das, ich bekenne es, hab ich nicht herausbekommen. Im neuesten „Türmer" sagt Lienhard, er habe auch gar nicht verdächtigt, er habe nur mitgeteilt. Was hat dann die ganze Bezeichnung „entscheidender Schlag gegen Avenarius" überhaupt für einen Sinn?

Waren Lienhards Angriffe unbefangen?

Während unsrer Polemik habe ich mich meines Wissens in ethischer Beziehung darauf beschränkt, mit der gebotenen Entschiedenheit auf das hinzuweisen, was ich in Lienhards Kämpfen für unsachlich hielt. Zunächst: ich bezeichnete auch seine der Form nach sachlichen Aufsätze gegen den Kunstwart als befangen. Hatte ich zu diesen Behauptungen ausreichenden Grund?

Aus dem Briefwechsel Lienhards an mich. Unterm 29. März 1903: „Ihr Verhältnis zu meinem, etwas anders als das Ihre geartetem Wesen, das aber im Ziel durchaus mit Ihrem Wollen übereinstimmt." Noch unterm 27. Juli: „Uebrigens: gern möcht ich auch einmal mit einem Aufsatz im »Kunstwart« zu Wort kommen." In meiner Antwort lehne ich seine kritische Mitarbeit ab und deute ihm an, daß auch Webers Aufsatz über ihn im Wesentlichen ablehnend ausfallen wird. Darauf Lienhard am 12. August: „Ich betrachte das als Kriegserklärung. Wir werden von nun ab Feinde sein, offene Feinde." Und jetzt schrieb Lienhard seine beiden ersten langen Aufsätze „Oberflächenkultur" und „Literaturpolitik" gegen den Kunstwart sofort; bereits am 3. und am 13. September erschienen sie im Druck.

Mangelt es Lienhard beim Sinn für Wahrhaftigkeit?

Daß dem so sei, war die zweite Behauptung, zu der mich die Art seiner Darstellungen zwang. Sage ich: bei diesem Sinne mangelt's ihm,

Digitized by Google

so sag ich damit noch lange nicht: er lügt. Und dennoch fühlt Lienhard mit vollem Recht, daß ich wenigstens dem ethischen Denker, als der er sich fühlt, mit der kräftigen Entwicklung des Sinnes für Wahrhaftigkeit das Allerwesentlichste abspreche. Denn was gäb' es eben für den ethischen Denker Wichtigeres, als das gewissenhafteste Prüfen jedes Schlusses und jeder Grundlage eines Schlusses auf ihre Wahrheit hin, hier, wo das höchste Menschengut in Frage steht! Eben deshalb gilt es, jene Forderung an den ethischen Denker am strengsten von allen festzuhalten. Aber eben deshalb auch war ich verpflichtet, Lienhards Sinn für Wahrhaftigkeit meinerseits nur nach ernstester Prüfung zu bemängeln. Von meinen Gründen kann ich an dieser Stelle nur solche anführen, die sich auf knappem Raume umschreiben lassen.

1. Lienhard bestritt, daß die ablehnende Stellung des Kunstwarts durch Aufnahme der Weberschen Kritik gegen ihn seine nun sofort eröffneten heftigen Angriffe irgendwie beeinflußt habe. Er bezeichnete sie als „längst geplant" und vollkommen unbefangen und sachlich. Im „Türmer" steht noch jetzt mit gesperrtem Druck: „Als diese Karte (mit der Kriegserklärung) abging, war die Webersche Kritik überhaupt noch nicht erschienen. Das ist die entscheidende Tatsache." Es ist eine vollkommen gleichgültige Tatsache, denn Lienhard wußte aus meinem Briefe, daß ich seine kritische Mitarbeit nicht wünschte und daß Webers Kritik im Wesentlichen ablehnen werde, und eben daraufhin erklärte er mir: „wir werden von nun an Feinde sein." Er selbst schrieb an mich: „So weiß ich von vornherein, in welchem Sinne das geschieht."

2. In dem ersten Aufsatze Lienhards in der „Deutschen Welt" nennt er Webers Aufsatz „eine anmaßende und flache Nörgelkritik" von „unglaublichem inneren Ungeschmack". Und in der Einleitung desselben Aufsatzes heißt es: „ich habe sie gar nicht gelesen."

Jetzt im Januarheft des „Türmers" erklärt Lienhard: „ich bin auf Webers Aufsatz nicht mit einer Silbe eingegangen, ich sprach nur von seinem »Ton, der allgemein auffällt, wie ich verwunderten und empörten Zuschriften entnehme«." Zitieren wir aus jenem ersten Aufsatz: „eine anmaßende und flache Nörgelkritik, deren stumpfen Behauptungen man wehrlos gegenübersteht", „der unglaubliche innere Ungeschmack dieses äußerlichen Geschmacksrichters", „die Kritik eines vernünftelnden Schöngeistes, der weder Feuer noch Fittiche hat", das sind also nach Lienhard Urteile, die nur den Ton von Webers Kritik betreffen. Und Urteile, die ein Kritiker, in dessen Zentrum, wie Lienhard von sich selbst sagt, das Ethische steht, öffentlich aussprechen darf, ohne die betreffende Arbeit auch nur selbst anzusehn.

3. Da sich gegen das Vorgehen des Kunstwarts nicht das mindeste einwenden ließ, wenn Webers Besprechung sachlich war, so baute Lienhard alle seine Angriffe gegen die „Literaturpolitik" des Kunstwarts unbekümmert auf eine Grundlage, die er selber gar nicht nachgeprüft hatte.

4. „Wäre ich mit sämtlichen Werken in den Kunstwartverlag übergegangen — so hätte Weber natürlich auch fernerhin geschwiegen. Einfach von Gewissens wegen?" Ich sehe von der Irrtümlichkeit der Voraussetzungen zu dieser Bemerkung ab, ich mache nur auf die Art der Polemik aufmerksam. „So hätte Weber natürlich geschwiegen." Eine Handlungsweise, die man annimmt, trägt dem Gegner die Anzweifelung seiner Auf-

Digitized by Google

richtigkeit mit dem ironischen Zitat in Frageform ein: „Einfach von Gewissens wegen?"

5. Lienhard: „Sie schreiben: »Lienhard nahm mir das Schweigen übel (nämlich das Totschweigen meiner Bücher. L.), in der »Deutschen Welt« kamen Angriffe« ... eine grobe Entstellung: denn meine scharfen Bedenken wider den »Kunstwart« erschienen bereits im November 1900, also zu einer Zeit, wo die meisten meiner in Frage stehenden Bücher eben erst oder noch gar nicht erschienen waren."

Ich fand darauf in Kürschners Literaturkalender verzeichnet, daß von den insgesamt siebzehn Lienhardschen Schriften, die bis zu seinem Redaktionsschluß erschienen waren, nach Lienhards eigenen Angaben eine frühere Jahreszahl als 1900 oder diese selbst fünfzehn trugen. Aber weiter: Diese Antwort zitiert Lienhard jetzt mit dem Ausrufe: „Unerhört!" und er schreibt dazu: „dabei ist nur ein kleiner Umstand geflissentlich übersehen: die »in Frage stehenden«, d. h. die von Weber besprochenen." Nein, in Frage standen ja eben nicht die von Weber besprochenen, sondern die bis 1900 vom Kunstwart nicht besprochenen Bücher Lienhards. „Ist das nicht eine merkwürdige Art der Polemik?!", schreibt Lienhard dazu. Eine Frage, der ich mich anschließe. Wen trifft der Vorwurf der „groben Entstellung"? Das „geflissentlich" führe uns zu:

6. Lienhard beschwert sich auf das bitterste darüber, daß ich immer wieder „unsachlich schimpfe und drohe", findet dieses Schauspiel „einfach unwürdig", spricht von meinem „Schimpfen", von meiner „hartnäckig durchgeführten Unsachlichkeit" und von „Ungeheuerlichkeit" mit denselben oder mit anderen Worten immer wieder und betont demgegenüber seine eigene „schärfste Sachlichkeit" und die Behauptung, daß er in der „Fehde mit dem Herausgeber des Kunstwarts" der „Abwehrende" sei, nicht der Angreifer. Ich will vom Ton nicht reden und auch davon nicht weiter, daß Lienhard kaum einen Satz zitiert, ohne den Versuch, durch Ausrufe oder wenigstens Ausrufs- und Fragezeichen in Klammern gegen das Zitierte einzunehmen. Ich weise nur darauf hin, daß Lienhard bereits in seinem ersten Aufsatze der „Deutschen Welt" gegen mich, unterm 13. September 1903, „brandmarkt" und mir „das einfachste Anstandsgefühl" abspricht — also bevor ich überhaupt über ihn nur ein einziges Wort öffentlich gesprochen hatte.

7. Lienhard schreibt gegen den Kunstwart: „Es gibt noch einen andern »guten Geschmack«, als das Verhältnis für Buchausstattung und Konzertprogramme: das ist der gute Geschmack für das, was ein Menschenleben zu einem einheitlich gestimmten Kunstwerk macht." Läßt diese Zusammenstellung den Leser annehmen, daß es sich bei den Bemühungen des Kunstwarts um Reform der Konzertprogramme um das Wichtigste dieses Gebietes überhaupt, um die Auswahl der Darbietungen handelt, und nicht etwa um die — Ausstattung der Papierzettel?

8. Wer der Meinung ist, daß aus den Winkeln Bazillen kommen, wird auch auf's Ausfegen der Winkel halten, so hielten wir's mit dem „Reiseandenken", so mit dem Spott über sein schlechtes Juristendeutsch, so mit hundert Kleinigkeiten sonst. Lienhard nahm das auf und sagte: seht, solcher Art sind die Probleme des Kunstwarts. Unsere Erörterungen der allertiefsten Probleme unsres Gebietes aber erwähnte er in seinen Angriffen auf unsre „Oberflächen"- und „Außenkultur" überhaupt nicht.

9. Aus der Polemik Lienhards gegen Weber: „Was ich von der

Digitized by Google

Herzensfeinheit und Großzügigkeit Ihres Standpunktes halte, habe ich glücklicherweise lange vor Ihrer Kritik ausgesprochen. Ich will Ihnen die Worte, die ich im Frühjahr an Avenarius schrieb, wiederholen: »Gestatten Sie mir die Frage: wer ist Weber und woher weiß er so objektiv, »was« gesagt werden muß? Ist die Literatur eine Hierarchie und Weber berufen, ex cathedra zu urteilen? Er wird eben, mit sorgfältiger, kühler Stilistik, in die er manches gesunde Urteil hüllt, seine ganz persönliche Meinung sagen; er wird verraten in jedem Wort, daß sein Wesen anders gestimmt ist als das meine.« Sie sehen: der »unklare Schwärmer« hat Sie bereits erkannt, ehe Sie noch eine Silbe über ihn geschrieben hatten." Also ein Brief, in dem mit keinem Wort von „Herzensfeinheit und Großzügigkeit" die Rede oder die Andeutung ist, wird von Lienhard als ein Beweis dafür betrachtet und vorgezeigt, daß er seine Meinung über beide „glücklicherweise lange" ausgesprochen habe.

10. Auf die gleichfalls im Kunstwart erschienene Verteidigung Lienhards gegen Weber durch Bartels antwortete Weber: „Hieraus geht denn auch hervor, daß ich ein Endresultat, wie daß Lienhard ein ästhetisches Nichts sei, unmöglich im Auge gehabt haben könne, und wenn der letzte Eindruck, den Bartels vom Aufsatz erhält, trotzdem ein solcher bleibt, so liegt das wohl nur daran, daß ich allerdings angesichts der großen Gebrechen den kleinen Vorzügen Lienhards auf künstlerischem Gebiete nur sehr wenig Wert beilege. Zweifellos kann, wer hier umgekehrt empfindet, Lienhard auch als »positive« Erscheinung behandeln. Ich durfte es nicht, und wenn meine Kritik so praktisch schließlich einem »Totschlag« doch ähnlich geworden sein sollte, so wäre es Feigheit von mir, mich zu einem Totschlagenwollen in diesem Sinne nicht zu bekennen: gewiß, was mir an Lienhard verdammenswert erschien, habe ich, vorsichtig zwar und unter möglichster Berücksichtigung des wenigen Guten auch bei ihm, aber schonungslos angegriffen." Aus diesen Sätzen zitiert jetzt Lienhard nur den Passus über den »Totschlag«, läßt aber die Anführungsstriche weg, druckt das Wort „in diesem Sinne" ohne Sperrung, gibt den Lesern keine Ahnung davon, wie der Satz gemeint ist, und schreibt dazu: „Man merke sich dieses öffentliche Geständnis eines modernen Kritikers!"

11. Ich habe einmal einen Aufsatz über Bildung geschrieben, der im Gegensatz zu der landläufigen Auffassung als einem Einfüttern von Kenntnissen den Begriff der Bildung als ein „Bilden", als eine Formung der körperlichen und geistigen Organe hinstellte, „des Auges, daß es besser sehen, des Ohres, daß es besser hören, des Verstandes, daß er besser denken, der Phantasie, daß sie besser mit dem vom Gedächtnis aufbewahrten Ohren- und Augenschatz wirtschaften könne". Also ein Aufsatz vom Wie des geistigen Ernährens, der vom Was, vom Nährstoff selber, vom Gehalt überhaupt nicht handelte. Lienhard stellte die Sache dar, als betrachte ich dieses Mittel, von dem ich diesmal allein sprach, als den Endzweck. „Formung der Organe! Genügt das wirklich? ... Zur seelischen Persönlichkeit bringt diese Oberflächenauffassung nicht durch."

Ganz entsprechend bei einem Aufsatz vom Schauen. Ich spreche davon, wann man bei einem Dichter das „Schauen" „richtig" nennen könne. Lienhard erklärt, es komme mir wesentlich nur auf das „richtige Schauen" an. Und so „belegt" er „mit Zitaten" den Vorwurf der „Oberflächenkultur".

12. Ich sage von Mörike „kein einziger Deutscher außer Goethe als

Digitized by Google

Lyriker" habe „die Sprudelkraft an Sprachkunst in gleichem Maße besessen, und selbst Goethe nur in wenigen glücklichen Stunden". Dazu sagt Lienhard den Türmer-Lesern: „Minnegesang, Volkslied, Walther, Gottfried, Luther usw. — alle verschwinden neben Mörikes »Sprudelkraft«," und er überschreibt seinen Aufsatz: „Mörike gegen Goethe?"

13. Lienhard schreibt: „Es ist unrichtig, daß ich jemals den Kunstwart gebeten habe, mir hierbei (in Verlagsangelegenheiten) zu »helfen«." Muß da der Leser des „Türmers" nicht denken, ich hätte das und damit wieder etwas falsches behauptet? Ich habe es nirgends behauptet.

14. Lienhard erklärt, daß seine Vorwürfe stets nur den literarischen Teil des Kunstwarts betroffen hätten. In seinen früheren Angriffen werden dem Kunstwart Verdienste um den „Geschmack", auch um „Wandschmuck" usw. zugegeben, stets aber mit der ausdrücklichen Beschränkung, daß es sich nur um Außenkultur dabei handle. Die Vermittlung innerlichster Seelenkultur, höchster Persönlichkeitswerte auf dem Wege durchs Auge wird darin nicht einmal erörtert, der Vorwurf, nur „Oberflächenkultur" zu treiben, gegen den Kunstwart ohne die geringste Einschränkung erhoben.

15. In keinem einzigen Falle hat sich Lienhard verpflichtet gefühlt, eine falsche Behauptung zu berichtigen, einen als grundlos nachgewiesenen Vorwurf zurückzunehmen.

Das ist, aus einer einzigen Polemik, eine bunte Reihe von wichtigeren und nebensächlicheren Stichproben, nicht mehr. Man könnte sie wohl ohne Mühe verdoppeln oder verdreifachen. Aber ich denke, sie genügen, um zu zeigen, ob ich Grund habe, Lienhards Sinn für Wahrhaftigkeit für stark entwickelt zu halten.

Folgerungen

Ich betone noch einmal: ich sage nicht, daß Lienhard mit Bewußtsein unwahrhaftig sei, ich sage nicht, daß er lüge. Ich denke das auch nicht. So verblüffend auf den ersten Blick all diese Widersprüche sind, manche Menschenseele läßt ja dergleichen ganz traulich in sich beisammen hausen, und was wirbelt sie erst durcheinander, wenn sie im Zorne kocht! Lienhard scheint mir meist viel zu erregt, als daß er sich klären könnte. Aber das ist das Bedenkliche, daß er von diesem seinem Zustande selber gar nichts ahnt. Binnen anderthalb Jahren Dutzende von Aufsätzen gegen denselben bösen Mann, einer empörter und durch die Erregung kritikloser als der andre, Klagen, daß er abends sein Tagwerk nicht mehr in Ruhe überdenken könne, Vorwürfe, daß ich nie und nimmer gut machen könne, was ich durch meine „zäh wiederholten Beschimpfungen ihm menschlich angetan habe", ohne jeden Gedanken daran, was ich bei gleicher Denkweise ihm vorwerfen müßte, der die Arbeit von zwei Jahrzehnten meines Lebens nun schon in mehr als einem Dutzend von Aufsätzen als Oberflächenkultur abtat. Und dann wieder bezeichnet als das Merkmal der Besten und in einem späteren Aufsatze ausdrücklich als sein Merkmal, daß man lebe „mit unerschütterlicher Gelassenheit und Erfolgsgleichgültigkeit, in sich und Gott beruhigt, immer hineinwachsend in Freudigkeit" — und er merkt keinen Widerspruch. Mir scheinen Menschen, denen die Erkenntnis ihres Wesens so völlig versagt ist, der Schonung so viel nur möglich wert, deshalb habe ich die meisten Lienhardschen Angriffe antwortlos hingenommen, so lange

Digitized by Google

der Lauf der Dinge selbst eine Korrektur bringen konnte. Aber die Grenzen solcher Möglichkeit liegen dort, wo jenseits der Person die Sache beginnt, die Sache, der auch meiner Ueberzeugung nach Lienhard so gut zu dienen glaubt, wie ich das glaube, der gemeinsamen Sache also, die aber ein jeder die Pflicht hat, auch gegen den andern nur nach dem kategorischen Imperativ der eigenen Ueberzeugung zu verfechten.

Und diese Ueberzeugung sagt mir heute, wo ich Lienhards kritisches Arbeiten so lange gleichsam aus der Nähe beobachtet habe, allerdings: Weber hatte in noch höherem Maße Recht, als ich damals glaubte; gewönne Lienhardsche Kritik und Essayschriftstellerei auf unser nationales Geistesleben einen starken Einfluß, so bedeutete das in der Tat eine öffentliche Gefahr. Nicht wegen dieser und jener abweichenden Meinung — wo sind denn zwei Menschen, die über alles die gleiche hätten! Und auch nicht, weil ihm unsrer Ansicht nach der Einblick in dichterisches und künstlerisches Schaffen verschlossen ist, wie er ja drei der allerherrlichsten Gedichte Mörikes, Claudius' und Kellers ausweislich seiner eigenen Darstellung nicht einmal verstanden hat. Auch Bartels, der Empfehler und Verteidiger Lienhards, erklärt: „ich vermißte in seinen Aufsätzen so gut wie Weber bei aller Anerkennung der löblichen Tendenz doch das tiefere Verständnis für das Aesthetische, das mir Lienhard stets mit dem Technischen gleichzustellen schien, während es doch zweifellos die einzig mögliche Lebensform der künstlerischen Persönlichkeit ist," und er kennzeichnet ihn dann weiter: „Lienhard ist eine jener aus Altem und Neuem gemischten Komplex-Erscheinungen schwärmerisch-unklaren, aber doch individuell-selbständigen Charakters, die zumal in Uebergangszeiten häufiger sind. Die Enge des Naturalismus und die Künstelei des Symbolismus haben ihn als Reaktionserscheinung hervorgerufen oder doch in seine verschwimmend-idealistische Richtung hineingetrieben; der gefährliche Einfluß der Angelsachsen Carlyle und Emerson hat ihn zu keiner ästhetischen Klarheit kommen lassen; auch eine gewisse Verhätschelung durch »idealistische« Kreise mag ihm geschadet haben." Alles das sind Dinge, über die lautere sachliche Kämpfe aufhellen könnten. So lange nur die Tatsachen nachgeprüft, so lange nur hier wie dort mit Unbefangenheit die Wahrheit gesucht wird! Hört das aber auf, so suchen wir zu unverrückbaren Zielen auf treibenden Eisschollen den Weg. Und unsre Gefahr wird nicht kleiner, sondern größer dadurch, daß große Gefühle mit demselben Winde schöne Nebelgestalten über uns hinblasen, der uns immer weiter ins Uferlose treibt. In Lienhards Fall kommt noch etwas besonderes dazu. Gerade sein „Schwärmen" macht gerade die „Unklarheit", die beide, auch Bartels gegen Weber zugab, doppelt gefährlich: weil sie Lienhard unbegründete Behauptungen mit einer Sicherheit, einer unbedingten Ueberzeugtheit sagen läßt, die den unkritischen Leser suggeriert. Wie wenige kommen auch nur auf den Gedanken, erst nachzuprüfen, was sich mit solcher Selbstverständlichkeit als Tatsache gibt!

Lienhards Poesie hat mit all dem nichts Unmittelbares zu tun. Auch heute noch glaube ich, daß Webers Mahnung zur Besonnenheit ihr gegenüber zu einer Zeit angebracht war, da man in weiten nationalen Kreisen ihre Mängel überhaupt kaum, ihre Vorzüge vervielfältigt sah und aus der „lyrischen Natur" und der Begabung für den Festspielstil, die Bartels an Lienhard anerkannt wissen will, frischweg einen großen Lyriker und Dramatiker, kurz: einen großen Dichter machte. Ich glaube nicht, daß diese

Digitized by Google

Gefahr, ein mit den höchsten Anstrengungen des Menschengeistes errungenes Erbe unsrer Großen zu vergessen oder zu entwerten, heute bei Reifen noch besteht. Und wo sich Lienhard innerhalb seiner Kraft bescheidenen Aufgaben schlicht hingibt, da werden auch die Reifen sich seiner Gaben in Zukunft so gut freuen können, wie sie's bisher schon getan. Im Hochlande auch der Poesie allerdings wandelt nun einmal nur ungefährdet, wer für den Nebel den Kompaß hat.

Zum Schluss

Auf Lienhards Angriffe auf den Kunstwart noch einmal einzugehn, hab' ich ganz und gar keinen Grund, denn was sachlich darüber zu sagen war, hab' ich längst und zum Teil schon mehr als einmal gesagt, ohne daß es Lienhard von seinen Behauptungen irgendwie abgebracht hätte. Das schadet wohl auch nicht viel. Um am Verinnerlichen nach meinen Kräften mitzuhelfen, hab' ich mein Blatt gegründet, im Kampfe für das Seelische in allen Künsten, im Kampfe gegen das Aesthetentum hab' ich mich die bald zwanzig Jahre seitdem bei ihm wie bei all meinen Bildern und Büchern wohl gefühlt. Nach Lienhard hab ich trotzdem im wesentlichen keine höhere Aesthetik als die „der bemalten Vase und des gedrechselten Stuhls", hab ich „Außen"- und „Oberflächenkultur" getrieben. Ich denke an unsre großen Alten und unsre tüchtigsten Neuen, an Herder, Klopstock, Claudius und Goethe und Schiller, an Hebbel und Mörike und Keller bis zu Raabe und Spitteler und den Werdenden, die noch nicht bis zum Buche kamen, ich grüße dankbar Dürer und Rembrandt, Rethel, Richter, Böcklin, Thoma und Klinger im Geist, und Wagner, Liszt und Hugo Wolf, ich blicke dann wieder auf „Meisterbilder" und „Bunte Bühne" und „Hausbuch" hin und auf Kulturarbeiten und Heimatschutz und Dürerbund. Alles „Außenkultur", alles „Oberflächenkultur"? Ich will doch lieber dabei bleiben.

Und nun dank ich Allen recht schön, die mir bis hierher gefolgt sind. Ich meine, wir bekommen nun endlich Frieden im Land.

Ferd. Avenarius

Lose Blätter

Neue Balladen

Vorbemerkung. Heute ganz anspruchslos eine kleine Zusammenstellung neuer Balladen. Es wird nicht lange dauern, so zeigen wir den Freunden hier oder an anderer Stelle von ihnen mehr und dürfen dann vielleicht auch einmal vom psychologischen Wesen der ganzen Gattung sprechen. Heut sollen die Proben nur auf die Bücher aufmerksam machen, in denen sie erschienen sind.

„Thies und Ose" von Falke stammt aus den „Hohen Sommertagen" (Hamburg, Janssen), „Ose" von Loewenberg, das man gern damit vergleichen wird, aus „Von Strand und Straße" (Hamburg, M. Glogau jun.). Münchhausens „Glocke von Hadamar" und „Der Marschall" aus seinen „Balladen" (Goslar, Lattmann), „Alte Landsknechte" aus seinem „Ritterlichen Liederbuch" (ebd.). Des Prinzen von Schönaich-Carolath „Sulamith" ist seinen „Gedichten" (Leipzig, Goeschen), Spittelers „Blütensee" ist seinen „Balladen" (Zürich, A. Müller), Bierordts „Hexengeiger" ist seinen „Neuen Balladen" (Heidelberg, Winter) entnommen.

*

Digitized by Google

Die Blütenfee

Maien auf den Bäumen, Sträußchen in dem Hag.
Nach der Schmiede reitet Janko früh am Tag.
Blütenschneegestöber segnet seine Fahrt,
Lilien trägt des Rößleins Mähne, Schweif und Bart.
Lacht der muntre Knabe: „Sag' mir, Rößlein traut:
Bist bekränzt zur Hochzeit, doch wo bleibt die Braut?"

Horch, ein Pferdchen trippelt hinter ihm geschwind,
Auf dem Pferdchen schaukelt ein holdselig Kind.
Solche kleine Fante nimmt man auf den Schoß,
Auf die Schulter wirft er's spielend: Ei! wie groß!
Zappelnd schreit die Kleine: „Böser Bube du!
Weh! ich hab' verloren meinen Lilienschuh."

Rückwärts sprengt er suchend ein geraumes Stück.
Wie er mit dem Schuhe eilends kam zurück,
An des Kindes Stelle saß die schönste Maid.
Da geschah dem Jungen süßes Herzeleid.

Flüsterte die Schöne: „Liebster Janko mein,
Hab' ein kostbar Ringlein, strahlt wie Sonnenschein,
Bin dir hold gewogen, schenk' es dir zum Pfand.
Weh! ich hab's vergessen, badend an dem Strand."

Wie er mit dem Ringlein wiederkehrte — schau!
Hing gebückt im Sattel eine welke Frau.
Ihre Zunge stöhnte: „Janko! du mein Sohn,
Weh! ein Tröpfchen Wasser! Schnell! um Gotteslohn."

Wie er mit dem Wasser kam zum selben Ort,
War zu Staub und Asche Weib und Pferd verdorrt.

Karl Spitteler

Alte Landsknechte

Im Himmel droben in einer Ecken,
Wo die alten Soldaten die Beine strecken,
Weit weg von Heiligen und Propheten,
Von Märtyrern und von Anachoreten,
Sitzen an eines Kamines Flammen
Die seligen alten Landsknecht' beisammen.

Manchmal greift einer in die Tasche,
Sucht nach den Knöcheln, sucht nach der Flasche, —
— aber im Himmel gibt's nichts dergleichen,
Höchstens, daß mal ein Englein kommt,
Ihnen ein Schälchen Tau zu reichen,
Das den seligen Seelen frommt.
Und wenn gar einer mal fluchen will:
„Potz Tod und Teufel und Frundsberger Drill!"
Geht's ihm nicht aus dem Maul heraus,
Wird gleich ein Halleluja daraus,

Digitized by Google

So daß der Reuter, vom Wunder benommen,
Gar ein einfältiges Lächeln bekommen,
Den Knebelbart zur Seite drückt,
Und ein wenig auf die Seite rückt. —
Sind ja selig und freuen sich ja,
Sind ihrer aber zu wenige da!
Alle Kameraden und Kumpane,
Hauptleute, Obristen und Feldkaplane,
Alle Brüder vom Schwert sitzen drunten zusammen
Und brennen in den höllischen Flammen.

Aber manchmal in ihren Ohren es klingt,
Und mit leisem Gebrumm geht ein Tönen um,
Wie vom Schlägel, der über das Kalbfell springt:
„Terum tum tum, terum tum tum."
Da laufen sie alle zur Himmelstür,
Lauschen alle ganz verzückt herfür,
Herunter zur Erde und ihren Tönen.
Da donnern die Trommeln und schüttern und dröhnen,
Da rasseln die Trommeln, die fellbespannten,
Da blasen die welschen Kriegsmusikanten,
Da wandern die Freunde mit Karren und Kind,
Da flackern die großen Fahnen im Wind,
Da brennen die Dörfer, — der Rauch bricht vor
Ueber Wolken und Winde zum Himmelstor.
Und die alten Landsknechte atmen beklommen
Den Rauch, der von sündiger Erde gekommen,
Sie lauschen und spähn, ihnen zittern die Hände,
Wie sich das Glück der Feldschlacht wende.
Da kommt Sankt Peter und treibt sie zurück,
Noch ein letzter wehmütiger Blick, —

— An des himmlischen Kamines Flammen
Sitzen wieder die alten Landsknechte beisammen,
Sagt keiner ein Wort, denn mit leisem Gebrumm
Noch immer das Lied ihres Lebens klingt,
Und ein Tönen geht um,
Wie vom Schlägel, der über das Kalbfell springt:
„Terum tum tum, terum tum tum".

Börries Frhr. von Münchhausen

Der Marschall

Hörte ein Lied, das ich nicht verstand,
Und lernte es spät verstehen:
Nur hebe der Adel Herz und Hand
Gegen den Herrn der Lehen.

Herr der Lehen der König ist,
Knechte nur sind vermessen,
Und wer des Richters dort oben vergißt,
Der wird leicht selber vergessen.

Digitized by Google

Treu dem König und seinem Sohn,
Treu in Palast und Hütte,
Treu dem Schwerte, treu der Kron', —
Das ist Adels Sitte.

*

Lang und hager in Gold und Seide,
Das Ordensband über dem Marschallskleide,

Hat er im Schlosse Tag und Nacht
Seines Königs Majestät bewacht.

Sein Ohm war Marschall, sein Vater dann,
Er als dritter den Stab gewann.

Alt seine Treue, wie sein Geschlecht, —
Graf Königstein diente dem Könige recht.

Durch die Marmorsäle schritt er einher,
Sein Fuß so leicht, sein Herz so schwer,

Vom König sein Degen, dem König sein Sinn,
— Sein Herz, sein Herz der Königin.

Er hat keinen Schritt, keinen Blick gewagt,
Er hat kein einziges Wort gesagt.

Aber eines Tages, — die Sonne schien heiß,
Und die Sonne weiß vieles, was ich nicht weiß,

Aber eines Tages er ging in das Tor,
Und die Königswache stand davor,

Er ging in seines Fürsten Haus,
Niemals kam er wieder heraus.

Es schwieg der König, nichts wußte der Troß,
Und nichts die Wache vorm Königsschloß. —

Der Aelt'ste des Hauses, im Schlosse Neu-Prag,
Rief das Geschlecht zum Familientag.

Da kamen und saßen in Hall und Saal
Der von Ulenhang und der Grotendal,

Der vom Rhein und der von Sassenfähre,
Ratschlagten, was zu beginnen wäre.

Und Assa Königstein, der junge,
Begann in zornigem Ueberschwunge:

„Die Neuenburger hassen wie wir
Den König, und sie vertrauen dir,

Digitized by Google

Sie ſagen, der König hätt' es getan,
Sie woll'n im Streite bei uns ſtahn.

Seit wann iſt edeles Blut ſo gering,
Daß man es ſchlachtet ohn' Spruch und Thing?

Laßt uns gegen den König gehn,
Die Bürger von Neuenburg zu uns ſtehn!"

Sprach der älteſte Graf vom Königſtein:
„Herr Vetter, wollet mir verzeihn:

Adel iſt recht, und Bauer iſt gut,
Aber ich haſſe unedeles Blut,

Adel iſt gut, und Bauer iſt recht,
Aber ich haſſe das kleine Geſchlecht!

Seit wann iſt Adelsblut ſo gering,
Daß es mit dem Krämer ging?

Was der Vetter verſchuldet, — wir wiſſen es nicht,
Königes Sache iſt das Gericht!

So laßt uns von Geſchlechtes wegen
Die Unbill gegen die Gnade wägen.

Was wir waren, wir wollen es ſein:
Dem König dienen und ihm allein!

Und iſt's euch recht, ſo melde ſofort
Du dich an des Verſchollenen Ort,

Trage ſein Amt und ſeine Pflichten,
Adel ſoll nicht den König richten!" — —

Lang und hager in Gold und Seide,
Das Ordensband über dem Marſchallskleide,

Geht im Schloſſe aus und ein
Der junge Graf vom Königſtein.

Vom alten hat er den leiſen Gang,
Die ſchmalen Nüſtern, der Stimme Klang.

Die alte Treue, das alte Geſchlecht, —
Die Königſtein dienten dem Fürſten recht.

Keine Silbe hat der König geſagt,
Er hat kein armes Wort gewagt.

Nur zuweilen, wenn ſich der Schatten ſtiehlt
Ins Zimmer: „Majeſtät, mein König befiehlt?"

Digitized by Google

Hat's ihn durchzuckt wie ein heimlicher Schlag, —
König Alfred ſtarb binnen Jahr und Tag.

*

Ich hörte ein Lied, das ich nicht verſtand,
Und lernte es ſpät verſtehen:
Nie hebe der Adel Herz und Hand
Gegen den Herrn der Lehen.

Herr des Lehens der König iſt,
Und Knechte nur ſind vermeſſen,
Du diene treu zu jeder Friſt,
Gott hat noch nichts vergeſſen!

Börries Frhr. von Münchhauſen

Die Glocke von Hadamar

„Wir wollen dies Jahr die Felder am Rhein
Mit heißen Sicheln mähn,
Wie Senſen ſoll der Flammenſchein
Ueber die Ernten gehn!

Gott gnade der Burg und gnade der Stadt,
Die meiner Fauſt widerſpricht, —
Du hältſt wohl auf die Kanone am Rad,
Aber Tilly hältſt du nicht!"

Und der Brabanter ſprang vom Pferd,
Eiſenumſchloſſen ganz,
Hell klirrend ſchlug an Koller und Schwert
Der eiſerne Roſenkranz.

Da ſtiegen die Wogen des Reiterkriegs,
Da praſſelten Hieb und Schuß,
Und von dem Blute des Reiterſiegs
Ward rot der blaue Fluß.

Was ſilberne Glocke gewſen einſt,
Klingelt als Geld durchs Land,
Und wer die Meſſe geleſen einſt,
Bettelt am Straßenrand. —

Zu Walmarod der Reichsbaron,
Die Zugbrück zog er herauf:
„'s iſt nicht für meine Religion,
Die gäb ich gern in Kauf,

's iſt nicht für meine Baronie,
Für Thron nicht und Altar, —
Ich kämpfe nur für dich, Sophie,
Sophie, und für dein Haar!

Digitized by Google

Für jedes Haar und für jeden Kuß
Einen Schwerthieb ſchlag ich dafür,
Bis ich Tillys Herz zwiſchen dieſem Fuß
Und der alten Erde ſpür.

Geliebte, nun tauche den roten Mund
In den roten rheiniſchen Wein,
Wir läuten mit klingendem Gläſerrund
Uns ſelber die Litanei'n!"

*

„Im Namen des Baſtards der Marie,
Des Jeſusknaben von Prag,
Ich will die Burg, und ich nehme ſie
Vor Sankt Gertraudentag!

Nie lag ich ſo lange im Hinterhalt
Und nie ſo lang auf der Laur,
Niemals im ganzen Weſterwald
Und im Walde von Montabaur!

Ich ſchwör's: Wenn ich fange das girrende Paar:
Sein Haupt vorm Beile ſinkt,
Wenn drüben vom Kloſter in Hadamar
Der Ton der Mette klingt!" —

Der Söldner mit Schienen die Schenkel umſchloß
Und prüfte des Flambergs Glanz,
Und in die Musketenkugeln goß
Er Perlen vom Roſenkranz.

Und ſie klommen empor trotz Pfeil und Tod
Im ſcheidenden Abendlicht,
Und ſie fingen den Herren von Walmarod,
Das Weib aber fingen ſie nicht.

Durch den ſchweigenden Wald, den verſchwiegenen Pfad
Hinfloh ſie aus Schande und Schlacht,
Und es ſäte der Hengſt die Funkenſaat
In die dunkle Furche der Nacht. —

Zu Hadamar die alte Abtei
Träumte im Mondenlicht,
Sie ſchlich an der Türe des Pförtners vorbei,
Den Klopfer hob ſie nicht.

Es klomm die Stufen zum Glockenturm
Empor die ſchöne Sophie,
Wohl atmete droben der Frühlingsſturm,
Viel ſtürmiſcher atmete ſie.

Und um den Klöppel der Glocke ſchlang
Sie die runden Arme feſt,

Digitized by Google

Und hielt den schwankenden Glockenstrang
Zwischen ihre Schenkel gepreßt. —

Es zog der Mönch zur Mette das Seil
— Die Glocke war heut tot,
Er riß zum zweiten am Glockenseil,
Da ward es blutig rot,

Anschlug er den Klöppel zum dritten Mal,
Da klang ein Schrei so schrill,
Ein Schrei voll wild verzweifelnder Qual,
Dann ward es totenstill,

Und nur die große Glocke hallt
Von Hadamar-Abtei
Zitternd über den Westerwald
Ihren letzten Sterbeschrei.

Und als er klang in Walmarod,
Ins Knie sank der Baron:
„Erbarm dich, Herr, um meinen Tod,
Durch Christum, deinen Sohn!"

Börries Frhr. von Münchhausen

Thies und Ose

In Wenningstedt bei Karten und Korn
Erschlug einst ein Bauer in jähem Zorn
Seinen Gast. Thies Thießen war stark
Und der Hansen ein Stänker um jeden Quark.

Nun lag er bleich und im Blut auf dem Stroh.
Aber wo war Thies Thießen? Wo?
Sie suchten ihn und fanden ihn nicht,
Und der Galgen machte ein langes Gesicht.

Ose, des Mörders Weib, kam in Not.
Vier Kinder wollten von ihr Brot.
Ihr Kram ging zurück. Stück für Stück
Ward verkauft, und sie suchte bei Fremden ihr Glück.

Doch stand sie in Ehren bei jedermann
Und tat ihnen leid. Die Zeit verrann,
Und Thies Thießen war und blieb
Weg, als wäre die Welt ein Sieb.

So wurden es Jahre. Auf einmal fing's
Zu tuscheln an, bis nach Rantum ging's:
Habt ihr gesehn? Schon lange. Nanu!
Meint ihr? Und sie nickten sich zu.

Digitized by Google

Sie war doch sonst ein ehrlich Weib,
Nun schreit ihre Schande das Kind im Leib.
Mit wem sie's wohl hält? Das Mannsvolk ist toll!
— Das war ein Geschwätz, alle Stuben voll.

Die fromme Ose ertrug es in Scham,
Kein Wort über ihre Lippen kam.
Nur einem fraß es am Herzen und fraß,
Bis ihm der Schmerz in den Fäusten saß.

Und ehe sich's die Lästermäuler versahn,
Stand er auf: Ich hab's getan!
Und standen alle und glotzten sehr:
Thies Thießen? Gott sei bei uns! Woher?

Nicht verrat ich das Dünenloch,
Und ihr findet es nimmer. Sie aber fand's doch.
Und geht's um den Hals, das Kind ist mein.
Und verdammt, wer's nicht glaubt. Ich bläu's ihm ein.

Und er sah elend aus und schwach,
Und er hielt sie wie ein Gespenst in Schach,
Bis ihnen allen allmählich klar,
Daß der da wirklich Thies Thießen war. —

Der Hansen war tot, von keinem vermißt,
Ein Säufer war er und schlechter Christ.
Aber der Thießen, ein Kerl ist er doch!
Und die Ose, gibt's eine Bravere noch?

Alle die Jahre in Elend und Not
Teilte sie ihr Hungerbrot
Treulich ihm mit. Und jetzt weinte sie da
An seinem Hals. Es ging allen nah.

Sie kauten und spuckten und sahen sich an
Und schoben sich sacht an Thießen heran
Und brummten und schüttelten ihm die Hand.
Das war ihr Gericht. Und so blieb er im Land.

Gustav Falke

Ose

„Und ist's auch ein Mörder, er bleibt doch ihr Mann,
Noch ist der Mord nicht gerochen.
Wer weiß, ob er nicht noch leben kann,
Und sie hat ihm die Treue gebrochen!"

„Pfui über das Weib! die Kinder fast groß.
Peitscht sie mit scharfen Ruten.
Aufs rote Kliff und dann einen Stoß,
Hinab in die schäumenden Fluten!"

Digitized by Google

Sie treiben sie fort aus Hof und Haus,
Fort über die einsame Heide,
Auf die Dünen, da kommt der Sturm mit Gebraus,
Zerrt höhnend an ihrem Kleide.

„Hinab! Du willst nicht? Ins tiefste Tal!
Wir werden den Weg dich schon lehren."
Sie ringt die Hände in bittrer Qual
Und kann dem Schluchzen nicht wehren.

Da stürzt ein bleicher, bärtiger Mann
Hervor aus der Dünenhöhle:
„Meine Ose, mein Weib, was tut man dir an?
Was quält ihr die arme Seele?

Ja, schaut nur, bin Jens, der den Knecht erschlug,
Was hat mein Weib denn begangen?"
Sie weisen auf sie. Da lacht er: „Wie klug!
Von mir hat sie's empfangen.

Zehn Jahre hielt sie mich treulich versteckt,
Vor Schande und Tod mich zu retten.
Hat Listen und Schliche ausgeheckt,
Mich zu nähren, zu kleiden, zu betten.

Zehn Jahre trug sie's in Liebe und Leid,
Wer zählt die qualvollen Stunden?
Zehn Jahre — ihr seid doch sonst so gescheit —
Kein Mensch hat's herausgefunden.

Führt mich zum Henker, mein Weib gebt frei.
Wer ist wert, sie nur anzufassen?"
Sie sinkt an die Brust ihm mit heißem Schrei:
„Ich werd' dich im Tod auch nicht lassen!"

Es weinen die Frauen, der Richter spricht:
„Wir wollen aufs Recht nicht mehr pochen,
Zehn Jahr' in den Dünen — seht nur sein Gesicht —
Er büßte, was er verbrochen.

Wer solche treue Liebe fand,
Dem kann man nicht Gnade verwehren.
Und Ojetal sei dieser Ort genannt,
Seinem Weibe, uns allen zu Ehren."

Jacob Löewenberg

Der Hexengeiger

Ihn lehrten in der Grotte kühl
Die Wasserweiber das Geigenspiel:

Des Bogens sinnverwirrenden Strich,
Die Melodieen so fürchterlich,

Digitized by Google

Wilder Gedanken wirbelnde Flut,
Wie Himmelsjauchzen, wie Wahnsinnsglut.

Die Saiten rauschen und schwellen laut,
Jedem, der ihn gehört, dem graut;

Doch jedem bereitet's fesselnde Lust,
Daß unwiderstehlich er tanzen muß.

Der Geiger zieht im dunkeln Wald,
Da springen im Reigen die Bäume bald,

Die Felsen, die Blumen, mit wehendem Haar
Umschwebt ihn zarter Elfen Schar.

Wolken und Sterne und Mondenschein
Stimmen mit in das Jauchzen ein.

Der Geiger schreitet zum Stadttor hinein,
Da wird lebendig jeglicher Stein.

Männer und Weiber, jung und alt
Packt's mit dämonischer, wilder Gewalt.

Der Torwart, ein würdig eisbärtiger Mann,
Hebt wie ein Jüngling zu tanzen an.

Seine Wiege verläßt der Säugling da,
Aus den Häusern schleift es fern und nah;

Zur Türe, zum Fenster hinaus aufs Land,
Todfeinde schlingen sich reihend die Hand.

Leute, die sonst bedächtig gehn,
Beginnen lustiges Walzen und Drehn.

Es schreitet der König in Pracht und Glanz,
Alsbald erhebt er den Fuß zum Tanz.

Es tanzt der Siechе, sonst müd und bleich,
Der Pfaffe tanzt in die Kirche gleich.

O Teufelswerk! dort bringen gar
Die Tanzenden eine Totenbahr';

Die Träger springen, die Tücher wehn,
Bei Gott! solch Schauspiel ward nimmer gesehn;

Das Trauergeleite hinterdrein,
Das hüpft, als ging es zum Hochzeitsreihn.

Der Tote im Sarg drin grinst und lacht,
Daß man ihn tanzend zu Grab gebracht. Heinrich Vierordt

Digitized by Google

Sulamith

Auf einem Felsen im Judäerland,
Den Oleanderbäume rot umb'hten,
Saß einst ein Wandrer. Lässig lag sein Haupt
Zurückgelehnt an einen breiten Stamm,
Der schattenspendend seine dunkle Krone
Emporttrieb in die regungslose Luft.
Der Tag war heiß, das Meer lag glanzumflossen,
Tiefblau und still, den blenden weißen Sand
Zuweilen nur traumatmend überbrandend
Mit einem Schaumblitz. Dann entstand ein Hauch,
Der lief unhörbar durch die regungslosen
Baumkronen hin und streifte kühl die Stirn
Des stillen Wandrers. Der erhob sein Haupt
Und schlug zurück langsam, langsam die Lider,
Als wollt' umfassen er das schöne Land
Mit einem einz'gen langen, dunklen Blick.
Des Wandrers Antlitz war verwüstend schön,
Doch furchtbar stolz, so stolz, als ob die Stirne
Sich abgeschüttelt jäh ein Diadem
Und, blaß von der Begierden großem Kampf,
Drohend hinein ins blüh'nde Weltall rage,
Leer wie die Wüste, nur gekrönt vom Zug
Offner Empörung. Auch sein Auge war
So groß und leer, als habe es geschaut
Seltsamen Glanz und sei dann jäh erstarrt
Zu schwarzer Lava. Sein tiefroter Mund
War hohngespannt, als lache oft und gern
Er über Unglück. Wo sein leichter Gang
Das Gras gebeugt, da senkte welk es nieder
Die feinen Halme, und den Ort umspann,
Allwo er rastete, ein fahler Reif,
Damit gemerkt bis zu der Welten Ende
Die Stätte sei, wo er einst ausgeruht —
Denn er war Satan.

Ueber Gottes Erde
Lag tiefer Friede. Es war Osterzeit;
Vom Berge Karmel bis nach Askalon
Floß Glockenklang, und zog, tief, süß und leise
Ein himmlisch Grüßen übers blüh'nde Land.
Im Tale aber tönten Gnadenlieder,
Und Weihrauch wallte, ums Palladium
Flogen die Fahnen, gen Jerusalem
Zog festlich langsam eine Prozession.
Da plötzlich, wo die Straße scharf sich wendet,
Stockt' sie jäh. Quer überm Weg lag
Ein alter Bettler, den die Kraft verließ
Vor Durst und Hitze. Der erhob die Hand
Und flehte jammervoll: „Erbarmt euch meiner,

Digitized by Google

Denn ich verschmachte! Netzt die Lippen mir
Mit einem Trunk nur, laßt mich nicht verderben,
Um Christi willen!" und er schleppte sich
Hin zu den Frommen mit gerungnen Händen
Und rührte flehentlich den Kleidersaum
Der Priester an. Die aber riefen laut:
„Auf nach Jerusalem!" Und übern Leib
Des Hingesunknen ging die Prozession,
Indes der Weihrauch dicht und dichter wallte,
Und hundertstimmig sich zum Himmel schwang
Die Osterhymne: „Christ ist auferstanden."
Aus Satans Augen aber brach ein Blitz
Wilden Triumphes. Seinen Mund umkam
Ein seltsam Lächeln, das war satt von Hohn
Und von Verachtung. Langsam streckte er
Die Rechte aus und hielt sie festgeballt,
Als wollt' er senken sie mit schwerem Griffe
Auf jene Welt, die ihm zu Füßen lag;
Es ließ ein Sturm die Brust hochauf ihm wogen,
Und langsam sprach er: „Welt, du bist doch mein,
Du bist doch mein, du schöne, schöne Erde!
Als ich das Haupt erhob zu G "es Thron
Und nach Empörung schrie, so daß ein Riß
Dein fert'ges Werk, die Schöpfung, wild durchklaffte,
Nicht war's aus Stolz! Nein, ich erkannte nur,
Mein hoher Feind, wie tief verfehlt das große,
Das ungeheure Werk, das du getan;
Ich sah den Stoff zu staunenswerter Schöne
Kunstreich geformt, doch in des Götterleibs
feinstem Geäder sah mein Aug' den Tod
Bleifarbig schleichen, und ich hob die Stirne
Und nahm den Hammer und zerschlug dein Werk —
Nimm, Schwergetäuschter, dir vom Haupt die Krone,
Du warst ein Pfuscher. Deine Grundidee
War reine Liebe. Süß, tiefsinnig schön
Ist der Gedanke, aber viel zu groß
Für seine Träger. Ach, die Liebe ist
Zu schade für die Menschheit. Dieses Volk,
Das du bestimmt, zu sein der Schöpfung Krone,
Das du erschufst nach deinem eignen Bild,
Mißlang dir sehr. Du hast aus falschem Ton
Den Mensch geknetet — in die Masse kam
Dummheit und Schlechtigkeit. Er ist nicht wert
Der schönen Liebe. Paßt wohl edler Wein
In eine Gosse? Sieh, die Menschheit wälzt
In vieh'schem Taumeltanz sich von Geschlecht
Hin zu Geschlechtern, nur verkommner stets
Und greisenhafter. Deine Liebe ward —
In ihren Händen wüste Travestie —
Weihrauchumschwelt, im Herzen aber frech,

Digitized by Google

Durch Not geschleift. Gott, abgedankter Gott,
Rauf' dir das Haar! Haltlos rollt deine Welt
In einen Abgrund, ich doch schmettre ihr
Des Hasses Felsen krachend in die Speichen
Und sehe lachend sie zugrunde gehn,
Und juble laut: »Du weißt nichts mehr von Liebe,
Du schöne Welt — nun bist du mein, ganz mein!«"

Er schwieg. Bleifarb'ges, zitterndes Gewölke
Zog auf am Himmel, Schatten flogen schnell
Und streifig übers Land, das blaue Meer
Ward schmutzig fahl. Ein Wind kam, stechend heiß,
Der hob den Staub, der an den Wegen ruhte,
Zu Wirbeln auf, und in dem Staube lag
Der Bettler noch, der Mensch, still und gekrümmt,
Mit offnen Augen, schaurig, regungslos,
Ein Fragezeichen . . .

Sieh, des Weges kam
Ein Maronitenweib. Es trug ihr Haupt
Ein schweres Bündel grünenden Gezweiges,
In ihren Armen aber lag ein Kind,
Das lächelte im Schlaf. Schwer war die Last,
Doch rüstig schritt sie und fast stolz des Weges,
Der Hütte zu. Da sah am Grabenrand
Auch sie den Bettler, und ihr Bündel warf
Sogleich sie ab, dann löste auch das Kind
Sie aus dem Kleide, kniete nieder still
Und nahm das Haupt des Kranken in den Schoß.
Der röchelte: „Ach, ich verdurste, Weib —
Und rings kein Quell!" Versengte Gräser neigten
Traurig ihr Haupt; so weit das Auge sah,
Klaffte der Boden, rissig, reich an Staub,
Lechzend nach Wasser, und der Bettler sank
Sterbend zurück. Da überlief ein Rot,
Ein tiefes Rot des Weibes schöne Züge,
Und bebend löste schnell sie das Gewand
Und bettete das wüste Greisenhaupt
An ihre keusche, sanftgeschwellte Brust —
So blieb sie lang. Dann endlich griff zum Stabe
Gestärkt der Bettler. Abgewandt und stumm
Wies sie den Weg ihm, und er taumelte
Hin an den Hecken. Sie doch wandte sich
Zu ihrem Kind und weinte . . .

Es war still;
Zuweilen schwirrte überm braunen Gras
Ein Rebhuhn hin. Die Luft war kühl und klar.
Der Abend kam mit dunklem Flammenglanze
Ueber Judäa, in den Tälern lag
Tiefblauer Duft. Da stand sie auf und ging

Digitized by Google

Ins Abendrot hinein. Die Sonne sank
Und wob ein letztes, wundersames Glühen
Um ihre hohe, wandelnde Gestalt.

Und Satan blickte regungslos ihr nach
Mit den entgötterten, verlornen Augen.

Emil Prinz von Schönaich-Carolath

Rundschau

Allgemeineres

Eindrücke und Ueberlegungen.

Variatio delectat. Individualisierte Schönheit freut im Leben wie in der Kunst mehr das allgemeine. Sehr richtig. Nur muß man dabei nicht bloß die Individualisierung, sondern auch das Individualisierte — die Schönheit — merken, wenn das Vergnügen ganz sein soll.

*

Laster werden erst gefährlich, wenn sie sich für Tugenden, Tyrannen, wenn sie sich für Menschenfreunde ausgeben. Und das geschieht heute fast auf allen Gebieten.

*

Selbstüberschätzung brauchen wir alle, um uns und andern nicht weniger zu scheinen, als wir sind. Denn weil es für die lebendige Kraft nicht Gegenwart oder gar Vergangenheit, sondern immer nur Zukunft gibt, sind wir Lebendigen jederzeit nur das, was wir werden wollen. Freilich aber nur dann, wenn dieses Wollen aus unserm untrüglichen Innersten kommt, wenn unsere momentane Selbstüberschätzung einen Zustand vorausnimmt, der in der natürlichen und notwendigen Entwickelungslinie liegt, nicht seitwärts oder gar rückwärts.

*

Der Eitle will von andern immer nur hören, was er sich selber sagt; der Gehaltvolle, was er sich selber nicht sagen kann.

*

Das Schlimmste, was wir durchzumachen haben, ist das Gefühl der Schwäche, nicht das des Schmerzes. Denn der Schmerz ist noch wohlbewehrter Kampf gegen den Feind des Lebens, die Schwäche aber schon unsere Entwaffnung in diesem Kampfe.

*

Kein Mensch hat eigentlich andere Pflichten zu erfüllen als Pflichten gegen sich selbst, denn auch alle wirklichen Pflichten gegen andere sind im Grunde nur Forderungen des eigenen Ichs, das in die Tiefen des Allseins hinabreicht und daher in Wahrheit eins ist mit aller Welt.

Hanns von Gumppenberg

Literatur

Ellen Key

reist jetzt in Deutschland herum und hält Vorträge. Ihr Publikum besteht gleich der Leserschaft ihrer Bücher zum allergrößten Teile aus Frauen und Mädchen, die zu ihr aufschauen wie zu einer Prophetin, den üblichen Personenkultus mit ihr treiben und sich sehr „modern" vorkommen, wenn sie ohne Erröten anhören, was die schwedische Schriftstellerin von freier Liebe und freier Ehe spricht. In den Zeitungsberichten über Ellen Keys Vorträge werden ihre Auslassungen kaum einmal kritisch betrachtet; es scheint fast, als betrachte man eine Heilige, deren Worte man als offenbarte Weisheit und Wahrheit unbezweifelt annehmen müsse. Wer tiefer in ihr Wesen

Digitized by Google

eindringt, dem erscheint das doch etwas irreführend.

Ellen Key ist weder Philosophin noch überhaupt Denkerin im eigentlichen Sinne, sie gehört zu jenen sympathischen, von herzlicher Menschenliebe getriebenen Persönlichkeiten, deren markanteste wir in Moritz von Egidy vor uns hatten. In einem recht unhistorischen Idealismus und recht konstruierten Optimismus nimmt auch sie a priori an, das Menschengeschlecht sei dazu bestimmt, auf einem schräg aufwärts vorgeschriebenen Wege durch allmähliche Veredlung und Verfeinerung der einzelnen Seelen besser zu werden — obschon die Geschichte doch lehren kann, daß die Menschheit bisher recht viel technische und kulturelle, aber nur verhältnismäßig bescheidene ethische Fortschritte gemacht hat. So klingt es ganz schön, wenn sich Ellen Key mit rührender Unbekümmertheit über das Wie der Emporentwicklung für alles mögliche Liebe und Gute begeistert, wer indes das Leben nicht als einen Ideentraum, sondern als harte Wirklichkeit nimmt, dem wird all ihre Glaubensfreudigkeit und Hoffnungsseligkeit nicht genügen können. Ein bischen Sozialismus, viel Poesie und schöngeistiges Fühlen, noch mehr Frauengemüt und warmes mütterliches Empfinden: das gibt ihrem Wesen gerade die richtige Mischung, um weibliche Herzen zur milden Schwärmerei zu bringen. „Es soll und muß besser werden, wir alle haben die Pflicht zu sorgen, daß es besser wird, und tragen die Schuld, wenn es nicht geschieht" — welches gut geartete junge Mädchen, welche glückliche Frau wird nicht durch derartige „sittliche Forderungen" dazu angeregt, sich als Kulturfaktor zu fühlen? So liegt in ihren Mängeln zugleich das Geheimnis ihres Erfolges, der größere Teil der Frauen liebt eben die Art, die scheinbar mit dem Alten bricht, ihm jedoch immer noch liebenswürdige kleine Zugeständnisse macht, die nie schroff wird, sondern stets fein und anständig bleibt, kein Brandsches Nichts oder Alles kennt und, was sehr wichtig ist, in ihrer Weichheit und Wärme eine gewisse Verwandtschaft mit dem religiösen Mystizismus hat. Trotzdem ist Ellen Keys Wirken ganz sicher für viele ein wirklicher Gewinn, weil ihre bedeutende Gemütskraft viele mit Ideen erfüllt, die über den Alltag hinausgehen. O E

Höhenfeuer für Schiller sollen also am Abende des 9. Mai überall aufflammen — so haben's die Württemberger vorgeschlagen, und allenthalben im Reich hat der Gedanke ein gutes Echo gefunden. Schillerfeuer am Abend des **neunten** Mai! Es wäre sehr zu bedauern, wenn man sie hier am „Tage" selber, dort am Vorabend entzündete, auch wir befürworten dringend, daß sie allenthalben am **gleichen** Abende zum Himmel leuchten. Dann kann sich in der Tat auf solche Weise von Ort zu Ort ein Flammengrüßen erstrecken, „so weit die deutsche Zunge klingt".

Theater

Berliner Theater

Stücke in vormärzlicher Umwelt haben wir in letzter Zeit häufiger auf der Bühne gesehen; auch der Versuch, geschichtliche Personen jener Tage in ernstem oder heiterem Rahmen, tätig oder leidend auftreten zu lassen, ist bereits mehrmals gemacht worden. **Hermann Bahr** aber hat sich als erster, soweit ich sehe, um einen bedeutsamen Schritt weitergewagt, indem er in seinem Schauspiel „**Sanna**" (bei S. Fischer, Berlin) die gesellschaftliche Stimmung jener Zeit selbst zur Quelle der Tragik macht. Er möchte an dem Schicksal einer kleinstädtischen Be-

Digitized by Google

amtentochter aus dem Oesterreich des Jahres 1847 zeigen, wie die gedrückten und dumpfen Verhältnisse jener Tage die frische Daseinsfreude eines jungen Blutes ersticken müssen, das da wähnt, sich gegen die liebedienerische Heuchelei und demütige Ergebenheit seiner Umgebung auflehnen zu können, weil es die erste Leidenschaft in sich fühlt. Mit Behagen versenkt sich Bahr in die Schilderung. Zumal die Familie des Landschaftssyndikus Trost sehen wir bis aufs I-Tüpfelchen genau: den reichen, einst so tüchtigen und einflußreichen, jetzt fast trottelhaften, aber immer noch weibslüsteren Hofrat a. D., den tyrannischen Erbonkel; den gutmütigen schwachen Vater; die in der Sorge ums tägliche Brot und die Reputation des Standes bis zur lieblosen Härte erstarrte Mutter. Und endlich die drei Töchter: die älteste, schon um ihr Glück betrogen, hat bitter verzichtet; die jüngste frühreife schielt nach verbotenen Früchten; die mittlere, Sanna, ganz erste junge Liebe, ist selig blind gegen alle Hindernisse und Widerstände dieser Welt. Auch als der Erbonkel, wie vorauszusehen, die Kaution für den Leutnant, ihren Geliebten, verweigert, zeigt sie sich nicht einmal sonderlich erschüttert. Der Geliebte wird ihr nun, so träumt sie, die Hand zur Flucht reichen, sie an sich reißen, auch er entschlossen zum Aeußersten, wie sie selbst sich ihm bedingungslos gibt, und die Kerkerwände, an denen sie sich jetzt noch die Flügel zerschlägt, werden auf einmal durchbrochen sein. Sie täuscht sich. Der Leutnant ist nicht der Mann, die Widerstände des Hauses zu brechen, geschweige denn die böse Meinung der Gesellschaft in die Schranken zu rufen. Verzicht dünkt ihm das bessere Teil der Tapferkeit. Einen Augenblick starrt Sanna ratlos und ungewiß ins Leere; sie begreift die Welt nicht, die eben so jäh all ihre Träume zerrissen hat. Als dann aber ein älterer, von den Eltern begünstigter Bewerber in Rang und Würden sich ihr nähert, um die wehe Erschütterung der Enttäuschten für sich auszubeuten, da weiß sie, daß gleich der älteren Schwester auch sie auf dem Altar der biedermännischen Standesvorurteile geopfert werden wird, wenn sie sich nicht selbst zu befreien weiß. Ein Sturz aus dem Fenster — befreit sie. Alle wetteifern, voran der begehrliche Freier, dann der Hofrat, dem ihr Glück mit 5000 Gulden zu teuer erkauft schien, den Eltern ihr Beileid zu bezeugen; niemand aber sucht bei sich die Schuld. Nur der alte, wirr gewordene Vater ahnt etwas von der mörderischen Gewalt des Götzen, dem diese zagen Philister alle tributpflichtig sind.

Hätte Bahr dramatische Kraft genug, dies tragische Schicksal einer vom Bedientensinn der Zeit erdrosselten jungen Mädchenseele zu menschlicher Fülle und Tiefe herauszuarbeiten, so würde sein Schauspiel auch uns Kindern einer andern Zeit noch genug zu sagen haben. Statt dessen verstrickt er sich in der peinlichen Schilderung des pretiösen Bric-à-Brac, das längs den Wänden steht, und liebäugelt mit Nebensachen, die vom eigentlichen Thema weit abführen. Und das noch dazu in einer so gespreizten und anspruchsvollen Manier, als sei er Shakespere, Ibsen und Maeterlinck in einer Person. Gleich der erste Akt, der doch nur vorbereitende Bedeutung hat, stelzt in einem so feierlichen Tempo einher, daß man wunder glaubt, welche Offenbarungen unser da warten. Dabei fehlt seinem Instrument alle Modulation; bis zur Ermüdung geigt er immer nur auf der einen sentimentalen Trauersaite. Von dem In-

Digitized by Google

nenleben des jungen Mädchen erfahren wir so gut wie gar nichts. Der Liebhaber bleibt unpersönlich, ein hölzerner, noch dazu ungeschickt benutzter Hebel für den Fortgang der Handlung. Die sonst so vortreffliche Regie des „Kleinen Theaters", an dem das Stück zum ersten Male aufgeführt wurde, erwies sich diesmal als ein sehr gefährlicher Freund des Autors, indem sie die einzelnen Szenen wie mit magischen Geisterhänden an die Wand schrieb, während in dem Werke selbst doch weder Geist noch irgendwelche geheimnisvolle Zauberkraft steckt.

Weit anspruchsloser als der Cisleithanier gibt sich der junge Ungar Andor Lazko, den das „Lustspielhaus" der in diesem Jahre so seltenen Ehre einer Sonntagmittagsvorstellung würdigte. Wollte man boshaft sein, könnte man sagen, was da aufgeführt wurde, bestand aus zwei voneinander ganz verschiedenen, einander ganz fremden Teilen: einem Stück und einem Titel. Das Stück, von seinem Ballast befreit, erzählt in leichtem Lustspielton von einem hungrigen, fast schon auf der Straße verkommenen Musiker, der, dank einem glücklichen Zufall von der gefühlvollen Eitelkeit unverstandener Frauen ins Schlepptau genommen, auf einmal die hohe See des Erfolges gewinnt, dann aber sich als ein genau so eingebildeter und hohler Patron erweist, wie es seine tantièmebeglückten Kollegen schon sind. Die Empfindsamen, die ihn „gemacht" haben, braucht er nun nicht mehr; eine nach der andern jagt er mit seiner eitlen Wut, Bewunderer für seine neueste Symphonie zu finden, davon. Zuletzt bleibt ihm nur noch das Zimmermädchen, das sich geduldig auf einen Stuhl niederdrücken läßt, um in verzückter Bewunderung zuzuhören — wir wissen nicht, wie lange, denn gleich nach den ersten Tönen senkt sich der Vorhang, leider schon zum dritten, nicht — was besser gewesen wäre — zum ersten und einzigen Male. Das ist das Stück, anders der Titel. Der lautet „Hans im Glück", eine Satire. Worauf? Eine Satire, denkt man, auf die Verblendung, insbesondere auf die des Künstlers, der dem hohen Ruhme nachklettert, dann aber, sobald er oben ist, erst recht wieder in die alte Pfütze springt. Aber nein! Dies überlegen humoristische Thema durchzuführen, ist Lazkos Begabung zu schwächlich und verträglich. Seine „Satire" schwimmt mehr obenauf. Er begnügt sich nach einem ernstlicheren Anlauf bald damit, gewisse Bedenklichkeiten, Menschliches und Allzumenschliches unsrer Konzert- und Musikwirtschaft durchzuhecheln, die braven Geschäftsbrüder in Apoll ein klein bissel zu frozzeln. Ist das Satire? Dazu ist das ganze bei weitem nicht wuchtig genug. Dieser Winkelmusikant hat am Ende auch nicht ein Spürchen von jener alle Glücksgüter dieser Erde frohgemut in den Wind schlagenden Hans im Glück-Weisheit des deutschen Märchens, die einen Goldklumpen gegen das goldene Nichts der Freiheit eintauscht; im Gegenteil, er ist unfreier und belasteter denn je zuvor. So leidet das leichte, liebenswürdige Stück noch an mancherlei Schiefheiten und Unklarheiten, die den guten künstlerischen Eindruck immer wieder stören. Wir möchten dem Verfasser etwas mehr Molièreschen Satirenstolz wünschen. Die Brombeeren des Feuilletonismus sollten ihm zu billig sein.

Ernst Detleff

Münchner Theater

Zwei Dramen des Grafen Keyserling wurden uns hier kurz nacheinander vorgeführt: am Volkstheater durch die „dramatische Gesellschaft" ein Trauerspiel in vier

Digitized by Google

Aufzügen, „der dumme Hans", und am Schauspielhause die zwei Akte „Benignes Erlebnis". Es ist eine eigentümliche Sache um Keyserlings Begabung: wie kommt es, daß ein Poet, der so innig und klar zu empfinden und zu schauen weiß, sich zugleich so tief in Sentimentalität und, es darf nicht verschwiegen werden, in banales Pathos verstricken kann? Wie kommt Keyserling im „Dummen Hans" dazu, mitten in die ganz realistisch und zum Teil vorzüglich geschilderten Daseinskämpfe seiner Waldleute mit der Gutsherrschaft, „Zeit, Anfang des neunzehnten Jahrhunderts", als eigentlichen Kern des Stückes ein völlig märchenhaft behandeltes Verhältnis zu setzen, den kindlichen Liebeshandel zwischen einem geistig zurückgebliebenen, phantastisch aufs höchste entwickelten sechzehnjährigen Hüterjungen und einem naiven siebzehnjährigen Naturkind von Baronesse? Der barbeinige, zerlumpte Bub und das vornehme Mädchen bringen schier ihre ganze Zeit zu mit dem Spielen von Ritter- und Liebesgeschichten und Naturphantasieen im Walde. Das wird fortgesetzt, auch als der dumme Hans trotz seiner auffälligen Harmlosigkeit von einer noch dümmeren Behörde des Mordes am Vater der Baronesse angeklagt wird, dem Gutsherrn, den die empörten Häusler durch einen erkauften Schurken haben niederschießen lassen: auch im Kerker noch, in dem der betrunkene Schließer die Besucherin mit dem Verurteilten zusammengesperrt, spielen die Kinder in all ihrem Bangen die „Genovefa" weiter, bis die Baronesse endlich — einschläft, und der Bub durch die Armesünderglocke von der Seite der Schlummernden zur Hinrichtung gerufen wird. In dem Phantasieren der beiden jungen Menschen miteinander aber, ja da taucht ganz überraschend viel an sich innig Wahres, entzückend Kindliches auf: nur wirklich taufrische Unbefangenheit vermag ihr eignes Leben z. B. mit solcher Leichtigkeit, Lust und solch innigem Erfassen in das Leben rings um sich, in Tanne, Tier und Vogel umzuphantasieren, wie es die Kinder in ihren Spielen tun. Leider nur mischt sich unter diese echten Naturlaute auch die aufdringlichere Poesie einer herkömmlichen Romantik. Und vor allem: fühlt es denn Keyserling nicht, daß er solch selige Dämmerstunden des Gemütes zwischen Hirt und Herrentochter all ihrer Wahrhaftigkeit und damit ihres keuschen Zaubers bis zu dem Eindruck sentimentaler Trivialität beraubt, indem er sie in grellem Wirklichkeitslichte gewissermaßen „in Permanenz" erklärt? Fühlt er es nicht, wie er solch poetische Dauerzustände auseinanderstrebender Verhältnisse nur glaubhaft machen könnte, wenn er mit Verzicht auf alle „Naturalistik" statt unseres Tagesgestirnes entschlossen die Märchensonne über seinem Stücke aufgehen ließe? — Noch schlimmer scheint es mir um „Benignes Erlebnis" zu stehn, wenn sich auch hier der Dichter im einzelnen der Darstellung nicht verleugnet. So ist das Milieu einer höheren Wiener Beamtenfamilie — das Stück spielt zur Revolutionszeit 1848 — in seiner seelischen Enge sowohl wie in seiner altväterisch graziösen Behaglichkeit stellenweise ganz vorzüglich gezeichnet. Aber der Lebenshunger der Tochter Benigne, die sich aus dieser Stickstoffatmosphäre nach einem „Erlebnis" sehnt und von „Ereignisaugen" schwärmt; der tödlich verwundete Revolutionär, ein schwer „glaublicher" Mischling aus Student und Arbeiter, den sie in Pflege nimmt, da er verwundet im Parke zusammengebrochen ist; sein „Mädel", das den Sterbenden der aristokratischen Re-

Digitized by Google

benbuhlerin mit stolzen Worten von gemeinsamem Hungern wieder abgewinnen will, bis er unter ihren langen Reden tot zusammenbricht — das alles spricht nur zu oft einen pathetisch abgegriffenen Literaturjargon, wie auch die Art des Empfindens der Leute immer wieder den verräterischen Geruch nach der Theaterlampe spüren läßt. Außerdem strotzt auch „Benignes Erlebnis" wie der „Dumme Hans" von Lebensunmöglichkeiten: Darstellen heißt doch nicht, äußere Verhältnisse lediglich als einen Vorwand benutzen, um ohne weitere Rücksicht auf sie seine Phantasieen auszuspinnen — erst darin zeigt sich die Kunst des Darstellers: wie sie inneres Leben in seiner Abhängigkeit von äußerem Dasein entwickelt. Es wäre jammerschade, wenn das echte Dichtertum, das Keyserlings Begabung unzweifelhaft aufweist, nicht die Kraft fände, sich zu voller Reinheit von den Schlacken der Sentimentalität und Herkömmlichkeit freizukämpfen. Ich fürchte, auch hier ist der eigentlich hindernde Grund derselbe wie bei so vielen unserer jüngeren Poeten: zuerst greifen sie die tiefste Innigkeit ihres eigenen Gestaltens an, indem sie ihren Gebietskreis, die lebendige Schilderung der abseits vom großen Strome gelegenen Lebenswinkel, zu einer größeren Bedeutung zu erweitern versuchen, als ihm zukommt; dann glauben sie mit Lungen, die vom würzigen Duft der Talblumen und Kräuter sich nähren, ungestraft auf den Höhen voller Lebensdarstellung bis zu den Gipfeln der Tragik sich ergehn zu können.

Sehr viel kürzer fassen kann ich mich mit gutem Gewissen gegenüber dem „Reichen Jüngling", einem biblischen Trauerspiel in vier Aufzügen von Karl Rößler, das die „dramatische" Gesellschaft im Verein mit der „literarischen" am Volkstheater aufführen ließ. Denn ich halte es für einen in jedem besseren Sinne gänzlich mißlungenen Versuch. Die bekannte Erzählung vom reichen Jüngling, den Christus zur Hingabe seines Reichtums auffordert, wird dadurch kein Drama, daß man sie mit einem Schwarm von „ergreifenden" und blutigen Aufgeregtheiten umgibt, noch dadurch ein tiefsinniges Problemstück, daß man alle möglichen Weltanschauungen wie handlich glatt gerollte Knödel dazwischentanzen läßt. Für mein Empfinden bleibt alles äußerlich und konstruiert. Je mehr „interessante" Persönlichkeiten der Dichter nacheinander auf die Bühne schleppt, wo sie dann ihre inneren und äußeren Erlebnisse vor uns ausgießen müssen, als stülpten sie Waschkübel um, desto weniger erregen mich schließlich all die Aufgeregtheiten, desto eintöniger wirkt das tote Toben. Ich für meine Person kann mir also den stürmischen Beifall, den das Stück vor einem verhältnismäßig kleinen Kreise von Zuhörern fand, aus sachlicher Begeisterung allein nicht erklären. **Leopold Weber**

Vom Referatskünstler spricht Hugo Ganz in der „Frankfurter Zeitung". Er sagt uns nichts Neues, leider nicht, denn: mag sich im allgemeinen der kritische Ton in den Blättern auch gebessert haben — die Theaterkritik, von der Ganz spricht, jongliert namentlich in den einflußreichen Großstadtblättern immer noch heftig genug über die Sache hinweg und präsentiert sich dann gar zu gern im Tanzmeisterschritt als „Referatskunst". In Wien, das Ganz vornehmlich im Auge hat, stand es immer schlimm, wenn nicht am schlimmsten um die Sachlichkeit, die bekanntlich „fad" ist. Umso erquicklicher, wenn grade ein Wiener ihren Fürsprecher macht, und

Digitized by Google

dabei ein geistreiches Streiflicht fallen läßt auf dasjenige Publikum, dessen Theaterinteresse der Referatskünstler vertritt. Es sind das „die müßigen Snobs, die Jourpilger, die nur auf »Glanz« gehen und von den Dingen selbst meist absolut nichts verstehen. »Ihr« Kritiker soll vor allem witzig sein, soll »schreiben können«, brillieren. Bereitet er ihnen recht oft das Vergnügen, Künstler und Autoren zu rohem Beefsteak verarbeitet zu sehen, so kann er ihres Beifalls gewiß sein. Natürlich muß er dabei durch Sachkenntnis imponieren, denn der Snob legt Wert darauf, gut bedient zu werden. Das alles zwingt den Referenten, an dem Kunstwerke, über das er berichten soll, sich selber zu produzieren, wie der Mandatsbesitzer vor Ablauf der Legislaturperiode gezwungen ist, zum Fenster hinaus zu reden. Der Snob liest aber nicht nur »sein« Blatt, sondern auch andere, er kontrolliert seinen Kritiker und wehe ihm, wenn er mit anderen »maßgebenden« in Widerspruch gerät! Wehe ihm vor allem, wenn er ein Werk, das anderwärts »in der Luft zerrissen« wird, gut zu finden so naiv ist. Oder wenn er sich einem Diktate der Mode, die irgendwo in irgend welchen Konventikeln gemacht wird, widersetzt. Der Referatskünstler muß auf seine Feder acht geben, wie eine Primadonna auf ihre Stimme; er muß jedes Lüftchen, das da weht, beachten. Es sei denn, er hat sich auf das Gegenteil verlegt. Er ist originell, er ist »dagegen«. Es geht auch so, wie der Erfolg manch' vielgelesener Virtuosen zeigt. Am seltensten geht's mit schlichter Sachlichkeit; dafür sorgt schon der Geist, der in den Hauptstädten herrscht, in Berlin so gut wie in Wien."

Wie soll nun aber der Theaterkritiker beschaffen sein? Ueber die moralische Festigkeit als selbstverständliche Voraussetzung jedes öffentlichen Urteilens hinaus verlangt Ganz:

„Er muß die Produktion aller Völker und Zeiten kennen und sich doch die naive Empfänglichkeit eines Kindes bewahrt haben. Er muß ein Mensch von gefestigten Ueberzeugungen sein und doch voraussetzungslos ins Theater gehen. Er muß ein Werk den Intentionen des Autors gemäß innerlich nachschaffen und dabei doch kritisch genug bleiben, zwischen Intention und Ausführung zu unterscheiden. Er muß sich selbst aufgeben, um sich dem Dichter ganz hingeben zu können, und muß doch wieder als er selbst dem Menschen im Dichter, dem Parteimann, dem Löser ethischer Probleme gegenübertreten. Er muß das Werk als dichterische Leistung vom poetischen wie vom technischen Standpunkt würdigen und hinter dem Werke noch den Gedankenkomplex erkennen, dem es entsprungen ist. Hat er alle die Qualitäten, die zu dieser Vorarbeit, zur Bildung eines Urteils über die poetische, technische, ethische, ja auch politische Bedeutung eines Werkes gehören, so muß er noch die besondere Fähigkeit haben, dies Urteil rasch und klar zu formulieren und überzeugend zu begründen. Man sieht, die Anforderungen an den Kritiker stehen nicht weit zurück hinter denen, die wir an den Dichter selbst zu stellen haben: sie decken sich zum Teil sogar mit diesen, und so ist es gar nicht verwunderlich, daß die meisten Dichter, von Lessing angefangen bis zu Otto Ludwig und Hebbel, es sich nicht haben nehmen lassen, selber das kritische Schwert zu schwingen und in zum Teil unübertrefflichen Leistungen der Kritik die Wege zu weisen. Was Brandes von Ibsen sagt, daß ein lyrisches Flügelroß einmal unter ihm verendet sein müsse, das gilt fast

Digitized by Google

von jedem wirklichen Meisterkritiker: er hat einen Dichter in sich begraben müssen, um zum Meister der Kritik werden zu können. Nur von all den Witzchen und Künstchen, die man in Wien und Berlin von den kritischen Matadoren zu verlangen pflegt, braucht er kein einziges zu verstehen."

Daß diese Forderungen so selten erfüllt werden, ist das ein Grund gegen ihre Gültigkeit? K

Musik

⑥ Dresdner Oper

In unseren Tagen des Musikdramas, des Singgedichts, des Musikromans usw. gibt es doch noch einige Leute, die „Opern" zu schreiben wagen. Das ist fast schon wieder was Neues. Richard Heubergers „Barfüßele", das auf diese Art ganz ohne Prätension erscheint, wird jedem unverdorbenen oder nicht überbildeten Publikum gefallen müssen. Vielleicht kann sich diese (nach Auerbachs Erzählung gemachte) Oper sogar auf dem Spielplan halten, wenn das vom Librettisten-Verein Leon eingeschmuggelte zweite Liebespaar wieder hinausgetan wird. Mit dieser Zeitbeschränkung würde auch der Harmlosigkeit des liebenswürdigen Werkes am besten gedient sein. Tiefgründigkeiten sind nicht darin, auch nicht Züge einer starken Eigenart. Aber man fühlt den Herzschlag des ehrlich empfindenden, warmblütigen Künstlers. Stoff und Handlung sind wie geschaffen für Heuberger. Lustige Szenen wechseln mit rührenden Stimmungen, bäurische Derbheit mit ländlicher Gemütsinnigkeit. Etwas Parfüm duftet noch von Auerbach herein. Auch bei der Aufführung. Der Dreivierteltakt kommt in Walzern, Ländlern, Schleifern und Schnadahüpfln ausgiebig zur Verwendung. Das Kirchweihfest im ersten Bilde ist auf diese Art ein dörfisches Genrebild, das sich mit seinem handfesten musikalischen Humor sehen lassen kann. Für die lyrischen Stimmungen, bei denen der Komponist mit Glück die falsche Sentimentalität vermieden hat, ist die Methode der Leitmelodien befolgt, woraus ungezwungen eine einheitliche Grundstimmung hervorging. Die Aufführung und die erste Wiederholung erfreuten sich lebhaften Beifalls.

Fr Brandes

Dresdner Konzertwesen

Wenn man die gegenwärtige Konzertsaison von Anfang an überblickt, so bleibt leider sehr wenig Festes übrig. Konzerte haben die Dresdner ja genug, genau so viel wie andere Musikstädte, und außerhalb der eigentlichen „Konzerte" wird auch noch genug Musik gemacht — trotzdem und trotz aller Uebermacht, welche die Tonkunst in den Feuilletonspalten der Tageszeitungen ausübt, fehlt gegenwärtig ein frisches öffentliches Musikleben in der sächsischen Hauptstadt: wir sind musikalische Provinz geworden. Wir zehren von dem, was anderwärts entsteht, machen auch die Mode zum Teil mit, aber eine führende Rolle nach außen spielen wir schon lange nicht mehr. Es leben in Dresden ein paar Komponisten, die deutschen Ruf haben, z. B. Draeseke, Nicodé, aber die Aufführung ihrer Werke überläßt man zumeist anderen Städten. Ist es nicht ein Widersinn, daß beispielsweise die reizende Serenade für kleines Orchester von Draeseke elf Jahre brauchte, um seit ihrer Erstaufführung in Berlin auch in dem Wohnorte des Tonsetzers zu Gehör zu kommen? Von Nicodé ganz zu schweigen, der anscheinend besonders schlecht bei den Musikgewaltigen der Stadt angeschrieben ist.

Dresden fehlt die Konkurrenz größerer Konzertinstitute. Die Hofkapelle hat das Monopol für die Musikausübung. Was sonst noch in

Digitized by Google

Dresden von Orchesterkonzerten vorhanden ist, zählt im höheren künstlerischen Sinne nicht mit — durch die Schuld der Dirigenten, die zwar Tschaikowsky, Svendsen und andere aufführen, für die aber ein Brahms und andere deutsche Symphoniker nicht da zu sein scheinen; die genug getan zu haben glauben, wenn sie einmal einen „Dresdner Komponisten-Abend" veranstalten. Dresden täte ein großes zweites Orchester not, das nicht nur bei Bier und Butterbroten aufspielte; so eine Art Philharmoniker oder Kaimorchester mit einem musikbegeisterten Führer; ein Orchester, das der gegenwärtigen deutschen Musik eine Zufluchtsstätte sein und sie in Dresden popularisieren könnte. Nicodé hatte ja einst versucht, ein solches Konkurrenzinstitut für die Abonnementskonzerte des Hoftheaters zu schaffen, mußte aber infolge der Indolenz der Dresdner sein Unternehmen aufgeben. Bei den heutigen Verhältnissen hören wir jedes Jahr ein Werk von Richard Strauß, alle paar Jahre eine Symphonie von Mahler und was sonst gerade Mode ist, aber diese Aufführungen bleiben vereinzelte Ereignisse, sie können nicht befruchtend wirken, ganz abgesehen davon, daß die Kenntnisnahme der Werke auf den engen Kreis der Stammabonnenten beschränkt bleibt. Außer der Domestica und der Fünften von Mahler hörten wir in diesem Winter die achte Symphonie von Bruckner, die italienische Serenade von Wolf und den behäbig-bizarren symphonischen Walzer Olafs Hochzeitsreigen von dem Vorkämpfer der neuen Musik, Alexander Ritter.

Noch schlimmer als auf dem Gebiete des Symphonie-Wesens liegen die Dinge bei der Kammermusik. Wir haben drei ständige Kammermusik-Vereinigungen, die zusammen vierzehn Konzerte geben. In diesen Konzerten überwiegt natürlich die ältere Produktion. Wer von dem neueren Leben auf kammermusikalischem Gebiete etwas erfahren will, muß sich schon in den Tonkünstlerverein aufnehmen lassen, in dessen Uebungs- und Aufführungsabenden in der Tat ein erfreuliches Regen herrscht — leider nicht für die Oeffentlichkeit, leider also auch ohne weiteren Einfluß. Der Tonkünstlerverein, der durch seine Mitglieder — im Kern die Kammermusiker der Hofkapelle — berufen wäre, die üblichen öffentlichen Quartett- und Trioabende mit abwechslungsreicheren Veranstaltungen zu unterbrechen und so das Interesse weiterer Kreise der Kammermusik zu gewinnen, versagt durch seine falsche Exklusivität. Hervorhebung aus dem öffentlichen Kammermusiktreiben verdient als jedenfalls noch nicht überall gespielt ein Streichquartett (Nr. 2) op. 6 in C-moll von Alexander Friedrich, Landgraf von Hessen, ein ernstes, gesundes, formsicheres Stück Musik, dem es auch an gewisser Originalität nicht gebricht.

Am schlimmsten liegen die Verhältnisse beim Gesangvereinswesen. Der Männergesang wird zwar ganz ordentlich gepflegt, obwohl größere Choraufführungen mit Orchester sehr selten sind, aber die gemischten Gesangvereine (abgesehen von dem in der Hauptsache auch nur für seine Mitglieder arbeitenden Mozartverein) können nicht leben und nicht sterben. Von ihnen leistet allein die Volkssingakademie mit ihren 400 Mitgliedern unter Joh. Reicherts Direktion Erwähnenswertes. Für April hat sie Taillefer von Strauß und den Feuerreiter von Wolf versprochen. Aber die Konzerte der Volkssingakademie sind nur für die unbemittelten Volkskreise bestimmt, kommen also, genau genommen, für die allgemeine Oeffentlichkeit ebenfalls nicht in Betracht.

Digitized by Google

Für den Fehlbetrag im allgemeinen Konzertwesen sollen uns die Solistenkonzerte entschädigen. Wir haben dieselbe Flut wie andere Städte. Die Programme der Solisten sind seit Jahren in ganz Deutschland die gleichen, besonders die Instrumentalisten haben eine unerbauliche Anhänglichkeit an ein paar Dutzend „wirkungssichere Nummern" und nähern damit die hohe Kunst schon bedenklich dem Artistentum. Den Solistenkonzerten gleich zu achten ist ein Unternehmen, das sich stolz „Philharmonische Konzerte" nennt und dessen Programme in der Regel eine einleitende Ouvertüre und zwei Solisten mit den üblichen Paradestücken bringt. Einmal führte ein junger, in Dresden wohnender Komponist, Gerhard von Keußler, eine symphonische Dichtung dort vor: „Hiob und wir, seine Tröster und Trösterinnen" und fiel mit ihrer dürren Musik ab. Später aber brachte er in einem eignen Konzert in sechs Kompositionen den Nachweis, daß wir es bei ihm doch mit einem ernst strebenden Musiker zu tun haben, der aber keine eigentliche Entwickelung aus sich selber heraus durchgemacht hat, sondern, von gewissen Blendern der Moderne angezogen, noch unverarbeitete Stilphrasen zusammensetzt. Und doch . . . sein Abend war vielleicht das einzige „Ereignis" im öffentlichen Konzertleben Dresdens.

Es mögen noch ein paar Volksliederabende Erwähnung finden — das echte Volkslied ist ja eine unversiegbare Quelle musikalischer Erquickung. Wenn die Melodik in Konvention unterzugehen drohte, kamen immer wieder Meister, die aus dem Volkslied ihr neue Kräfte zuführten. Welcher Zauber von den echten Liedern, nicht den Kompositionen im volkstümlichen „Stile", ausgeht, erscheint ja immer wieder fast wunderbar. Wir konnten ihn in Abenden für gemischten Chor, Männerchor und Sologesang spüren. Wir meinen: die Chorvereinigungen sollten sich überhaupt viel mehr, als jetzt üblich, des wahren Volksliedes annehmen. Denn gerade ihr Einfluß ist größer als der aller anderen Konzerte; in ihnen sind ja diejenigen Elemente des Volkes vereinigt, die noch am ehrlichsten musikhungrig sind — jetzt werden sie durch die privilegierte Gesangvereinsdirigenten-Musik oft genug verdorben.

Eugen Thari

◎ Zur Angelegenheit der Konzerttantièmen ersucht uns Herr Hofkapellmeister Dr. Göhler um Abdruck der folgenden Zeilen:

„Im 1. Novemberheft des Jahrgangs 1903 der Zeitschrift »Kunstwart« habe ich einen Aufsatz mit der Ueberschrift: »Tantièmen für Konzert-Aufführungen?« veröffentlicht. Mit diesem Aufsatze habe ich lediglich sachliche Zwecke verfolgt und nur das Prinzip, nicht aber irgendwelche Person, insbesondere nicht die Herren Kapellmeister Friedrich Rösch und Hofkapellmeister Richard Strauß bekämpfen wollen. Es lag und liegt mir fern, zu behaupten, daß den Gründern und der Leitung der Genossenschaft unlautere Beweggründe vorzuwerfen seien. Wenn aus der Fassung des Aufsatzes — meiner Absicht entgegen — ein derartiger Vorwurf herauszulesen sein sollte, so bedaure ich diese Mißdeutung.

Georg Göhler"

Die Herren Richard Strauß und Friedrich Rösch legen auf diese Erklärung Gewicht. Die in Rede stehende Sache wird durch sie nicht berührt, sowohl Georg Göhler wie ich selber halten die Ausnutzung des Urheberrechts nach dieser Seite hin natürlich auch heute noch kunstpolitisch aus den seiner Zeit dargelegten Gründen für einen Irrtum. A

Digitized by Google

Gartenkonzerte. Nun die Gartenkonzerte nahen, hat der Dürerbund an unsre Leser eine Bitte.

Wir steuern aufs Frühjahr los. Bald wird es auch den dauerhaftesten Stubenhocker wieder dahin locken, wo Bäume stehen und Blumen blühen. Und sei es auch nur um einen Biergarten herum. Auch die Musik macht dann den Zug ins Freie mit. Freilich nicht die hohe Kunst der Symphonie, sondern die, so des Menschen Herz erfreut, indem sie Bier, Kaffee und die unterschiedlichen Eßwaren bei dem Auflösen ihres Daseins im Menschen mit dem Klange holder Töne umspinnt. Militär- und Zivilmusik — meistens ja freilich die erstere — helfen aber hierbei bekanntlich sehr oft in einer Weise mit, daß dem zufällig mit anspruchsvolleren Ohren begabten Wanderer graut. Ernsthaft gesprochen: die Klagen über die Jämmerlichkeit unsrer „Gartenmusiken", über ihre vollkommen überflüssige Jämmerlichkeit, die schon vor anderthalb Jahrzehnten Karl Spitteler im Kunstwart erhoben hat, sind heute noch gerade so am Platze, wie damals, obgleich der Ruf nach besserer „Sommermusik" jetzt schon viel lauter geworden ist.

Nicht nur die Programme sind selten gut, die Aufgaben der Blechblasmusik überhaupt werden vielfach verkannt. Es ist ja im Kunstwart schon mehrmals hiervon die Rede gewesen. Der Dürerbund beabsichtigt nun, auch dieser Frage seine Aufmerksamkeit und seine Arbeit zu widmen, deshalb bittet er die Kunstwart-Leser, ihm Material als Unterlagen zunächst für eine möglichst umfassende Klarlegung all der Verhältnisse zuzusenden, die bei unsern „Gartenkonzerten" in Frage kommen. Erwünscht sind vor allem Programme von Militärkonzerten und den diesen gleichstehenden Konzerten von Zivilkapellen, die sich durch besondere Schlechtigkeit oder besondere Güte aus dem Mittelmaße abheben, womöglich unter gleichzeitiger näherer Information über das Wesen der betreffenden Kapelle. Auch Berichte über die den Gartenkonzerten gleichstehenden Saalveranstaltungen in der Tagespresse (vor allem in kleinen Orten) sind uns aus allerhand Gründen sehr willkommen. Die Zusendungen, für die der geschäftsführende Ausschuß des Dürerbundes schon an dieser Stelle den verbindlichsten Dank im voraus ausspricht, werden unter der Adresse: Dürerbund, Dresden-Blasewitz, erbeten.

Bach in der Kirche. Seit 1885 hat Professor Wolfrum in Heidelberg Bachsche Kunst im Gottesdienst eingebürgert in der Ueberzeugung, daß Bachsche geistliche Musik, herausgeboren aus dem kirchlichen Bedürfnis, wie alle echte Kirchenmusik nur in der Kirche und im Rahmen des liturgisch geregelten Gottesdienstes ihre volle Wirkung tut. Verständnisvolles Entgegenkommen fand Wolfrum in diesen Bestrebungen bei dem Kirchenrat Professor Bassermann, und so konnte in den hiesigen Universitätsgottesdiensten die Kultusfeier zu einem künstlerischen Organismus gestaltet werden, der Wort und Ton in lebendigen Zusammenhang bringt. Alljährlich finden einige Male solche liturgischen Gottesdienste statt, bei denen dann eine kürzere Ansprache an Stelle der Predigt tritt. So vergeht bei uns keine Festfeier, zu der Bach nicht seinen Segen gäbe, sei es nun eine Universitäts- oder eine kirchliche Feier, wie etwa „das höchst erwünschte Freudenfest" einer Orgeleinweihung (Kantate 194). Auch den 150. Todestag unsres Meisters haben wir in dieser Art mit seiner „Trauerode" im Gottesdienst festlich begangen (Kantate 198). Nicht um klingende Münze musizieren wir

Digitized by Google

da, sondern um der Sache willen, zu unsrer und der Gemeinde Erbauung. Zu einer ähnlichen Feier gestaltete sich s. Z. die Einweihung zweier großer Thomascher Wandgemälde in der Peterskirche. Der Stoff der beiden Gemälde, die Darstellung des sinkenden Petrus und der Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena, bestimmte natürlich die Liturgie der Feier. Auf den gewohnten Gemeindegesang folgte das Verlesen der entsprechenden Evangeliumstexte, wonach der Chor die angeregte Stimmung vertiefte durch Bachs wundervollen Choralsatz: „Gieb dich zufrieden" und das selten oder nie aufgeführte Osteroratorium. Der Geistliche zeigte in seiner Ansprache, wie das Bild Christi sich durch all die Jahrhunderte hindurch spiegelt in den Menschenherzen, sich immer neu gestaltend, die größten Künstler zu den erhabensten Werken begeisternd. Mit Bachs dreiteiliger Es dur-Fuge klang die Feier aus. Es ist also erwiesen, daß die Wiedereinführung unsres größten evangelischen Tonmeisters in den evangelischen Gottesdienst mit gutem Willen und bei einheitlichem Zusammenwirken aller Beteiligten sehr wohl möglich ist.

Fr Stein

Auf dem zweiten Bachfeste in Leipzig hat Pastor Greulich aus Posen über Bach und den evangelischen Gottesdienst in warmen, zugleich mutigen und taktvollen Worten geredet. Das Bach-Jahrbuch auf 1904 (verlegt bei Breitkopf) gibt den ganzen Vortrag und die sich anschließenden Verhandlungen wieder. Wie schön war es, daß sich Gleichstrebende, die zum Teil kaum voneinander wußten, zum Gedankenaustausch zusammenfanden! Auch eine andere Gabe der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang V, Heft 1: Der „Fest-Gottesdienst in der Thomaskirche" möchten wir dem Leser ans Herz legen; er bekommt eine Anschauung von den geschichtlichen Verhältnissen, nach welchen dieser Gottesdienst gestaltet wurde. Die Gefahr einer sklavischen Nachahmung des Gewesenen dürfte mit der Zeit verschwinden, je mächtiger sich die Neue Bachgesellschaft ausbreitet. Augenblicklich steht sie noch, wie die Behandlung der Bearbeitungsfrage zeigt, ganz im Bann des einseitigen Gelehrtentums. Aber nicht alles, was die Bienen der Musikwissenschaft aufsammeln, ist Honig für uns; unmöglich kann die Neue Bachgesellschaft volkstümlich werden, wenn eine Verständigung zwischen Wissenschaft und Leben ausbleibt. Ehre und Achtung für alle, die nachweisen: „So war es zu Bachs Zeit" — wofern sie aber beschließen wollen: „So muß es auch heute noch sein", so begehen sie meines Erachtens einen Fehlschluß.

K Grunsky

Bildende und angewendete Kunst

Menzel über Menzel

Mit wie scharfer, mit wie grüblerisch scharfer Selbstkritik Menzel seinem eigenen Werke gegenüberstand, davon zeugen fast überraschend ein paar Mitteilungen, die in der „Woche" Axel Delmar macht, der mit dem alten Meister als sein Bevollmächtigter für Ausstellungen viel verkehrte. Eben deshalb ist der Aufsatz überhaupt wohl das Interessanteste, was nach Menzels Tode in der Presse erschienen ist. Delmar erzählt unter anderm:

„Ihm selbst hat die glanzvolle Periode seines Schaffens nicht die rechte Befriedigung gewährt. Er sah sich nicht als Historienmaler, haßte sogar die ihm in dieser Hinsicht gestellten Aufträge und suchte sich zu spezifisch Volkstümlichem hinüberzuretten.

Am Abend seines Lebens, übersättigt von Ehren und ganz von

Digitized by Google

den stillen Zaubern seiner beschaulichen Einsamkeit der lauten Welt zu seinen Füßen entrückt, hie und da in Versunkenheit vor sorgsam verwahrten, ganz intimen Schöpfungen seiner Kunst, lächelte er heimlich über die großen »Schinken«, die er einst »zurecht geschustert« hatte, und konnte mit einem heiligen Zorn auf der Stirn einem jungen Menschen offenbaren, was er nun über Bilder dachte, die ein Halbjahrhundert lang das Entzücken aller Beschauer bildeten, und die er »mit Bedauern schätzen mußte, weil sie dem Staat unter den Augen zerfallen«. Mir läuft noch heute ein ehrfürchtiger Schauer über den Rükken, wenn ich der späten Nachmittagsstunde im April 1903 gedenke, wie die kleine Exzellenz zwei Reproduktionen seiner Werke aus dem Allerheiligsten hervorholte, mich an das große Atelierfenster heranwinkte, um die „Mängel dieser Arbeiten" meiner Ungläubigkeit zu demonstrieren. Das eine Blatt war eine Photogravüre seines berühmtesten Holzschnittes »Friedrich der Große aus dem Jahr 1775«.

»Sehen Sie,« flüsterte er, und das Blatt zitterte in seinen nervös werdenden Händen, »sehen Sie, dieses schlaffe, feiste Gesicht und die erzwungen straffe Haltung zeigen den gealterten König. Damit bin ich zufrieden. Nur diese Augen kann ich nicht mehr billigen. So vermag kein alter Mann mehr zu gucken. Das ist gemacht und unwahres Zugeständnis an das steuerzahlende Publikum. Adlerblick!«

Erstaunt blickte ich ihn an. »Aber, Exzellenz,« wagte ich zu entgegnen, »Sie haben doch den Helden und Sieger des Siebenjährigen Kriegs seinem Volk, nicht einem Publikum zeigen wollen! Wollen Sie solchem Mann erloschene Augen geben?!«

Menzel hob seinen ausdrucksvollen, wachsbleichen Kopf ein wenig zu mir empor. Seine Kinnlade bebte leise, und die Zunge stieß einigemal gegen die wenigen Zähne, als fiele ihr, das Folgende auszusprechen, besonders schwer: »Das eben habe ich nicht gekonnt, überhaupt nicht gekonnt — verstehen Sie!«

Erschüttert griff ich nach der Hand, die das Blatt gegen das matter werdende Licht hielt, und blickte ihn stumm an; was hätte ich auch gegen ein augenscheinlich lebenslang bewahrtes Schaffensgeheimnis vorbringen sollen? Ein Disput wäre angesichts dieser unerschütterlichen Selbstentwertung, dieser heiligen Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit selbst einer großen Meisterschaft nutzloses Unterfangen gewesen!

Unbeirrt durch meinen stummen Versuch, seine unerhörte Mitteilsamkeit einzudämmen, hob er das zweite Blatt, eine Reproduktion des »Flötenkonzerts«, zum Fenster empor. Sein Gesicht wurde noch ernster, und ich hatte Mühe, seine zu einem Murmeln herabsinkenden Worte zu verstehen: »Da betrachten Sie sich mal da den König! Hm — es ist mir auch nicht so gelungen! Der König steht da wie ein Kommis, der Sonntags Muttern was vorflötet! Da ist er doch noch jung und stolz! Der dicke Gotter gehört gar nicht ins Bild, und die übrigen sehen auch so hineingefabelt aus, um das große Zimmer zu füllen. Ueberhaupt habe ich's bloß gemalt des Kronleuchters wegen. In der »Tafelrunde« brennt er nicht — — hier brennt er! — — Manchmal reut's mich, daß ich's gemalt habe: enfin bestand die Hälfte meines Lebens aus Reue. So oder so! Auch daß sich die Bilder nicht halten, ist meine Schuld. Man hat mir erzählt, daß der menschliche Atem ein Chemikal enthält, was den Firnis platzen macht. Unsinn! Auch die Luftheizung dörrt die Bilder aus,

Digitized by Google

hat man mir erzählt. Mag sein! Ich weiß das besser. Ich habe gewissenlos gewissenhaft gearbeitet! Die Sachen sollten bald geliefert werden, teils hatte ich's versprochen, teils reizte mich meine eigene Kraft dazu; auch das Gelingen hing von der Schnelligkeit ab, mit der ich losasen konnte. Später, wie ich an zu schustern fing, klappte es lange nicht mehr so. Na, die Schnelligkeit bestimmte dann das Material. Mich freut's, nee, mich grimmt's, daß ich so'n Esel war und heiß pinselte und glühend trocknete. —«

»Was mir Exzellenz da erzählen, sind ganz ausspintisierte Stubenhockergrillen! Wie können Sie sich die Freude an Ihren beispiellosen Erfolgen so grausam abwürgen!? Jetzt, wo Ihr Ruhm Ihre Schlummerrolle sein müßte!?«

»Eben weil ich allein bin und Zeit darauf verwendet habe, bin ich auf die Wahrheit gekommen! Die lasse ich mir nicht mehr abstreiten, wenn sie schon laut wird. Gleichviel, das bleibt unter uns — das heißt, wenn Sie mal den Mund nicht halten wollen, ist das Ihre Sache. Ich werd's wohl dann nicht mehr verbieten können!«

»Wenn Sie wünschen, wird's mit Ihnen begraben, Exzellenz.«

»A —« machte er mit einer geringschätzigen Geste, »Sie werden's schon mit'm Trauerflor spazieren gehen lassen. Ist mir sogar lieb, daß ich's selbst gesagt habe. Von andern hätte es mich schwerer ägriert!«"

Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession

Die Sezession hat ihre Frühjahrsausstellung eröffnet. Sie bietet wie in jedem Jahre in der Hauptsache Proben künstlerischen „Könnens" von tüchtigen bis zu vorzüglichen und raffinierten Leistungen. Minderwertiges ist fast ganz ausgeschieden. Träger stärkerer seelischer Werte sind freilich nicht grade im Uebermaße vorhanden. Das Feststellen dieser Tatsache soll aber keine Bemängelung bedeuten, ich will damit nur auf die Grenzlinien des Gebotenen weisen; denn, wem die Kunst seelische Sprache bedeutet, der wird auch das Vervollkommnen ihrer Ausdrucksmittel nach jeder Richtung hin mit Freuden begrüßen, so lange nicht, die ihre Mittel bereichern, zugleich den Anspruch erheben, der Kunst höchste Ziele zu erfüllen oder gar sie allein zu erfüllen. — Die „üblichen" Leistungen der bekannten Sezessionsmänner, sowie Werke von nur technischen Vorzügen anzuführen, darf ich mir hier sparen. Nennenswert als künstlerisch malerischer Ausdruck von Innenleben erscheinen mir Dambergers schlicht verständnisvolle Darstellungen bayrischer Bauern, eine sehr fein empfundene Landschaft „Blick ins Isartal" von Richard Pietzsch, ein stimmungsvolles „Seegelände" von Bruno Goldschmitt, Ernst Hodels „Winterabend im Gebirge", Max Esterles „Vorfrühling bei Innsbruck", Fritz Schölls nächtlichfarbiger „Weiher". Ganz ungewöhnlich gut festgehalten scheint mir der Mondschein auf einem Bauerngehöfte W. L. Lehmanns. Feingetönte farbige Holzschnitte hat Martha Cunz ausgestellt. Unter den Plastiken fällt Hugo Siegwarts Statuette eines energisch auftretenden kleinen Mädchens und sein „Dianakopf" auf, in dem sich Rasse mit Individualität glücklich zu einem lebendigen Typus verbinden. Auch finden sich neuerdings häufiger talentvolle Arbeiten von Frauen, die von geschicktem Anpassungsvermögen künden. Von einem frischen und guten Zuge in der Sezession zeugt es meines Erachtens, daß ich unter den Erwähnten verhältnismäßig viele noch weniger bekannte Namen auf-

Digitized by Google

führen konnte. Eben daraufhin weist wohl auch der Beschluß der Vereinigung, sich eine Art Sezessionsgalerie anzulegen, indem sie nach Möglichkeit ihrer Mittel sich die bedeutenderen Kunstwerke anschaffen will, die in ihre „Richtung" einschlagen. L W

Alte Bürgerhäuser sind nun auch sozusagen denkmalsberechtigt geworden. Die Denkschrift, die O. Stiehl über ihre Sammlung und Erhaltung veröffentlicht (Berlin, Ernst u. Sohn), arbeitete er im Auftrage eines Ausschusses aus, der auf der letzten Tagung für Denkmalpflege gebildet wurde. Die Schrift bringt eine rückhaltlose Anerkennung der Grundsätze, die Schultze-Naumburg in seinen „Kulturaufgaben" zuerst in weiteren Kreisen wirksam gemacht hat, und die nun neben und mit ihm ein heut schon ansehnlicher Kreis von Trägern der öffentlichen Meinung verficht: es sind „grade die schlichteren, bisher weniger beachteten Bauten, aus denen wir Anregung und Genuß schöpfen können. Gerade auf der Schlichtheit des einzelnen Hauses beruht ja die unaufdringliche, bei aller reichen Eigenart so vornehme Wirkung unsrer alten malerischen Städtebilder". Nun gelt' es, die schwere Kunst zu studieren: „Schlichtheit der Erscheinung mit künstlerischem Reiz zu vereinen. Hierfür gibt es keine besseren Vorbilder als unsre alten Bürgerhäuser". Wie wunderlich berührt es uns heute, zu hören, daß die gestrenge Wissenschaft nun ernstlich in sich zu gehen geneigt ist, um am nächstliegenden, an dem, was der Masse des Volkes Ausdruck seiner Lebensgefühle war, historisch-ästhetische Einblicke und Anregungen zu gewinnen! Das Arbeitsfeld ist unermeßlich groß, sagt Stiehl. Möge es der Gemeinschaft und nicht nur den Archiven zu nutze bestellt werden. -t

Zur Erschließung der Museen

Eine Frucht des Mannheimer Museumstages, von dessen Ergebnissen hier kurz berichtet wurde (XVII, 6. XVIII, 1), ist auch eine neue Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Karl Koetschau gibt sie als „Museumskunde" bei Georg Reiner, Berlin heraus. In dem ersten Hefte des gediegenen Blattes teilt Lichtwark einige Anregungen über „das Nächstliegende" der Museumsarbeit mit. Er meint, in Berlin, Dresden, München, Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf suche man z. B. in den Gemäldesammlungen vergebens nach einem abgerundeten Gesamtbilde der örtlichen Malerei, namentlich der des letztverflossenen Jahrhunderts. An einzelnen Orten ließe sich aber schon jetzt feststellen, daß die Menge und Bedeutung des Vergessenen bedeutender gewesen sei, als das durch Museum und Kunstgeschichte in Erinnerung gehaltene. „Wir dürfen uns heute gestehen, daß wir unsere eigenen Kräfte und Leistungen im neunzehnten Jahrhundert ganz erheblich unterschätzt haben." Die richtige Kenntnis und Wertschätzung dieser Leistungen zu gewinnen und zu verbreiten, sei eine Ausstellung für eines der nächsten Jahre geplant: „Die Ausstellung vergessener oder mangelhaft bekannter deutscher Meister von 1770 bis 1870 in Berlin und München." Eine solche Jahrhundertschau werde die Museen, soweit sie dessen noch bedürfen, wirksam auf eine Vertiefung in die örtliche Kunst hinweisen. — Auch wir versprechen uns von einer solchen Ausstellung viel, wenn nur die einzelnen Verwaltungen nirgends lokalpatriotisch eng vorgehen. Also z. B. nicht Bilder eines Stümpers, der in Berlin wohnt und Tempelhofer Paraden malt, ins Museum hängen,

Digitized by Google

Werke eines Künstlers dagegen, der vielleicht in Dresden märkische Motive verarbeitet, zurückweisen. Hoffen wir, daß die geplante Ausstellung auch für Erkenntnis nach dieser Richtung hin wirke. K

Noch einmal die goldene Holzkanne

Nämlich: es handelt sich um gar keine. Die Ziegenhainer Kanne, aus der man in Jena Bier trinkt, hat eine vornehme Namensvetterin, die im Kasseler Museum steht, und von der soll eine Kopie in Gold gemacht werden. Nun ist es zwar kein Reichtumszeugnis, wenn man statt einer Originalarbeit mit vielem Aufwande eine Kopie schenkt, von dem Verdachte aber, Holz kunstgewerblich in Gold nachzuahmen, ist der Kasseler Provinziallandtag zu reinigen.

Vermischtes

Vom Neujahrssingen

In Nordhausen gingen die Kinder seit Menschengedenken im Orte herum, „Neujahr zu singen". Keinen hat das gestört, viele hat's als das Weiterleben einer uralten Sitte gefreut. Heuer kam der Gendarm und verbot's in amtlichem Auftrage.

Wir sollten auch einen Schutz solcher „Denkmäler" anstreben. Nicht nur den Humor, alle jene mit tausend uralten Stimmungen umwebten Gebräuche, die dem Einerlei entgegenarbeiten und unserem Dasein „Farbe" geben, hat man in bureaukratischer Nüchternheit großenteils künstlich durch Verordnungen tot gemacht. Werden die Verbote auch wirklich wieder aufgehoben, eine Unterbrechung ist dann doch einmal da, die Ueberlieferung ist abgerissen und sie wieder anzubinden geht nie ohne Künstlichkeit.

Zur Drahtkultur

„Es scheint wirklich, als wüßten wir keinen Genium loci mehr anders zu ehren, als indem wir ihn tot schlügen, damit er ein Grabdenkmal bekommen kann." So schrieben wir neulich gelegentlich des Plans einer „Scheffel-Warte" für den Staffelstein. Und jetzt will man allen Ernstes den aus „Jörn Uhl" bekannten Gold-Soot monumental fassen und bedenkmalen. Den Gold-Soot, den der Poet als verschwiegensten Hort geheimnisvoller Einsamkeit empfunden und geschildert hat! Hoffentlich macht Frenssen selbst durch eine kategorische Meinungserklärung dem verehrlichen Ausschuß den Standpunkt klar. Oder aber: wir müssen für ein Gesetz agitieren, das den Poeten bei Leibesstrafe verbietet, götterumflüsterte Orte durch leichtfertige Namensnennung dem Banausentum zu verraten.

Unsere Bilder und Noten

Das außerordentlich feine Menzel-Bildnis des so jung verstorbenen Karl Stauffer-Bern ist als Radierung bei Amsler u. Ruthardt erschienen.

Von den Bildern des großen Gestorbenen selbst setzen wir die Reproduktion nach seinem Aquarell eines Kircheninterieurs vor das Heft, zwar nicht die erste Reproduktion dieses wunderfeinen Bildes überhaupt, aber doch die erste farbige, und wie wir zu unsrer Freude sagen dürfen, eine sehr gut gelungene. Menzel liebte es, von Kirchen aus der Barockzeit ihr Inneres wiederzugeben: was hier architektonisch vielleicht im einzelnen sehr anfechtbar ist, ist doch malerisch im höchsten Grade, denn Licht und

Digitized by Google

Farbe kümmern sich ja nicht um baulich konstruktiv oder unkonstruktiv, ihnen gibt all das Formengetreibe nur tausend Möglichkeiten, hier zu träumen, dort zu spielen, hier voll zu tönen, dort zu schwirren und zu flirren — dem Maler aber bietet sich dadurch eine herrliche Kraftprobe, zu zeigen, ob er all das zusammenbändigen kann. Wie hat es Menzel gebändigt! In dieser Mannigfaltigkeit welche Ruhe! Und dabei ist das Bild kein „Teppich", ist es durchaus nicht flächenhaft geworden, ist es ganz und gar Raum. Ja, selbst die Menschenschilderung kommt nicht zu kurz. Wie nebensächlich die kleinen Gestalten auf diesem Bilde sind, sie sind kein Füllsel, sie sind durchaus bezeichnend erfaßte Besucher eben einer katholischen Kirche.

Nun geben wir in großen Lichtdrucken die beiden berühmtesten Oelbilder Menzels mit. Ueber das „Flötenkonzert" von 1852 wolle man in der Rundschau nachlesen, wie krittelig Menzel selbst es besprochen hat, aber dabei nicht übersehen, daß er da nur nach Fehlern ausschaute, daß er die Vorzüge einfach als selbstverständlich hinnahm. Mag sein, daß es das Kronleuchterlicht ist, was Menzel zu dem Bilde angeregt hat, dieses Kronleuchter-Kerzenlicht, das mit den Kerzenlichtern drunten so viel pikanter zu allen Einzelheiten gleichsam seine Randbemerkungen hinzuschreibt, als eine ruhig großartige Beleuchtung von heutzutag, und das zugleich den ganzen Raum in einen goldigen Zitternebel spinnt. Mag aber den echten Künstler anregen, was will, er bleibt nicht bei dem, was ihn anregt, und wie Dürer von der Reiterrüstung zu Ritter, Tod und Teufel kam, so Menzel vom Kronleuchterlicht zu dieser trotz seiner eigenen Bemängelungen so schlagend überzeugenden Schilderung der Hofgesellschaft beim alten Fritzen. Schon, wie der eine ganz dabei ist, der andre halb, die meisten gar nicht und wie sie doch, jeder auf irgend eine Weise, „diligentiam praestieren", das konnte nur Menzel so ein- und zugleich so ganz unaufdringlich schildern. Der Satiriker saß ihm eben nicht auf dem Nacken, sondern da, wo ihn keiner sehen konnte und wo er doch überall dabei war: im Blut. Man vergleiche das andre, das „holzgeschnittene" Flötenkonzert, das wir mitgeben: ist sonst alles brav, so muß wenigstens die Komik der befederten Frisur über den Noten gegen die Feierlichkeit wirken. — Das „Eisenwalzwerk" von 1875 nennt Muther eine der drei größten Taten, der drei „Standardworks" in der Kunst des ganzen Jahrhunderts in der ganzen Welt. Bei seinem Erscheinen hat es verblüffend wie eine Offenbarung gewirkt — aber für Menzel war es nur ein Fund am Wege. Das Ausmünzen des hier gefundenen Goldes wie das Suchen nach mehr davon an dieser Stelle überließ er andern. Man betrachte sich die „modernen Zyklopen" nach dem Hofe von Sanssouci: es ist derselbe Mann, der diese und jene und der beide so schilderte! Derselbe, der dann wieder das stofflich so gleichgültige „menschenlose" Stubenbild, das wir nach Meier-Gräfes

Digitized by Google

„Kunstgeschichte" abbilden, mit diesem sachlichen Interesse am Licht schon 1845 schilderte, das bei keinem Modernen größer sein kann.

Ehe wir zu weiteren Holzschnitten kommen, zwei Zeichnungen, die nicht fürs Reproduzieren bestimmt waren. Der „Eisenhandschuh" war das ganz gewiß nicht, der Meister hatte ihn einmal Paul Meyerheim statt eines unauffindbaren Handschuhs dediziert, der liegen gelassen war — aber von seiner Vervielfältigung wollt' er nichts wissen, „die Jungens sind nicht gut genug," schrieb er an mich, und wenn ich sie nun doch reproduziere, so tue ich's, da sie in der „Menzel-Mappe" nun ohnehin vervielfältigt sind, um unter Hinweis auf jenen Ausspruch wieder einmal zu zeigen, wie herrenstark die Selbstkritik dieses Mannes war. In den letzten Jahren würde ihr die Bleistiftzeichnung „Richard Wagner auf der Probe" (von 1876) auch schwerlich standgehalten haben, so charakteristisch sie ist.

Zu den Holzschnitten überleiten möge die lithographische „Festkarte zum Dürerfest" von 1857. Das Blatt aus den (mit der Hand kolorierten) „Soldaten Friedrichs" zeige dann, wie Menzeln zu einem „Ausschnitt Leben, gesehen durch ein Temperament" auch eine Arbeit ward, die nur — Uniformen schildern sollte. Jetzt aber kommen die Bilder zu Kuglers „Friedrich", über die einem alles Lob als eine langweilige Ueberflüssigkeit erscheint. Die von Klinger so genannte Griffelkunst, die Zwischenkunst zwischen Poesie und Malerei, welche die Dinge bald nachbildet, bald übersetzt, bald andeutet, feiert hier Triumphe über Triumphe. Wie die Lichtstimmung z. B. auf dem Bilde des Nachtkampfs gegeben ist, wie ein Minimum von Linie den Eindruck eines Körperlebens hervorruft, das hat in solcher Genialität seit Rembrandt nicht seines Gleichen gehabt. Und welch ein Seelenleben in allem Menschlichen! Der Offizier, der, aufs Sopha s. v. v. gefegelt, die Vorstellungen der Magistrats-Abordnung anhört, was sieht man von seinem Gesichte, und doch, wie sieht man's! Die Generale um Friedrich! Und ist je mit kleineren Mitteln Ergreifenderes erreicht worden, als diese Szene von Friedrichs Tod? Ein hilfloser Greis, der stirbt, und es ist, als hielte in diesem kleinen Kabinett die Weltgeschichte den Atem an.

Friedrich der Große! Was Menzel über dieses sein Bild gesagt hat, lesen wir in der Rundschau unsres Heftes, erkennen es dankbar auch als eine sehr feine „Uebung im Bilderbesehn" an und — lieben das wundersame Fritzenbild doch. Gleich dem „Marschall Vorwärts", der so ganz aus einem Gusse gewachsen ist, daß man hier wie bei wenigen Blättern die Wahrheit nachproben kann: auch echte Technik ist in der Kunst Ausdruck. Nicht nur bis in die Haarspitzen sprüht hier Blüchers Leben, auch in der Art sprüht es, wie die Haare dessen gezeichnet sind, dem das Alter „blüht wie greisender Wein" . . .

Digitized by Google

Fliegen wir mit unsrer Begeisterung für Menzel, den Realisten, zu hoch? Gut, wir kehren mit zwei Stücklein aus dem „Zerbrochenen Kruge“ ins Erdenland zurück. Die Katzenmama mit der ominösen Perrücke, die holländischen Mägde mit Schnäpsen und Wurst, die sind Erdenland. „Nihil humani alienum“ — welchen Kreis umspannten dieses Auges „klammernde Organe“, daß sie unverrückbar hielten, was sie faßten! A

Vielleicht erinnern sich manche Leser an frühere Aeußerungen des Kunstwarts über Arnold Mendelssohn, z. B. an den Bericht über die Berliner Aufführung des Bärenhäuters (1900, Heft 11). Was uns heute bestimmt, Proben aus seinen Werken einen so breiten Raum zu gönnen, ist die Ueberzeugung, daß der Künstler in bezug auf unmittelbare Erfindung den Vergleich mit mancher modernen Größe wohl aushält; besonders sympathisch erscheint uns seine melodiebildende Kraft. Die Beilagen nehmen auf die Mannigfaltigkeit der Gebiete Rücksicht, die Arnold Mendelssohn bebaut hat. Und nun geben wir dem Verfasser des Aufsatzes selbst wieder das Wort.

Mit dem Duett aus „Bärenhäuter“ beginnt der erste Akt dieser Oper. Die Szene ist die Küche eines niederdeutschen Dorfwirtshauses. Aennchen, die Tochter des Wirtes und Dorfschulzen, bereitet an weißgedecktem Tisch das Frühstück, Ruppert, der Knecht, schürt ihr das Feuer. Indes singen die jungen Leute sich zum Zeitvertreib ein Volksliedchen, dessen Empfindungsgehalt keiner weiteren Worte bedarf. Formell zerfällt das Lied in drei Strophen, von denen die ersten beiden wiederholt werden. Die zweite ist im wesentlichen eine von Es dur nach B dur versetzte und durch reichere Verwendung enharmonischer Verwechslungen gehöhte Wiederholung der ersten, die dritte verarbeitet das motivische Material in freierer Weise. Im Einzelnen sei hingewiesen auf die Nachahmung des Hahnenschreis im zweiten Takt, die jedoch von jedem Naturalismus so entkleidet ist, daß sich der Text des zweiten Verses auf die gleichen Noten singen ließ; auch auf die harmonisch sehr einfache und doch prägnante Illustrierung der zweifelnden Frage: „Auch im Herzen?“ Die Ausweichung h im dritten Takt erscheint bereits im ces des ersten vorgebildet; der siebente Takt ist die Vergrößerung in der Umkehrung des Motives vom zweiten. — Schwerer dürfte sich unser zweites Stück, das den sechs Chorsätzen nach Spruchdichtungen des Angelus Silesius entnommen ist, dem Verständnis erschließen. Es zerfällt in fünf viertaktige Perioden, von denen die drei ersten und die zwei letzten zusammengehören. Die chromatisch absteigende Harmonie der beiden ersten Perioden führt in der dritten wieder zur Haupttonart. Durch Eintritt des Basses in dieser Periode wird eine Steigerung erzielt bis zum Einsatz der zweiten Gruppe, die wesentlich mit harmonischen Mitteln (Septakkord), sowie durch das eigenartig hervortretende Baßmotiv die inbrünstige Stimmung des Textes

Digitized by Google

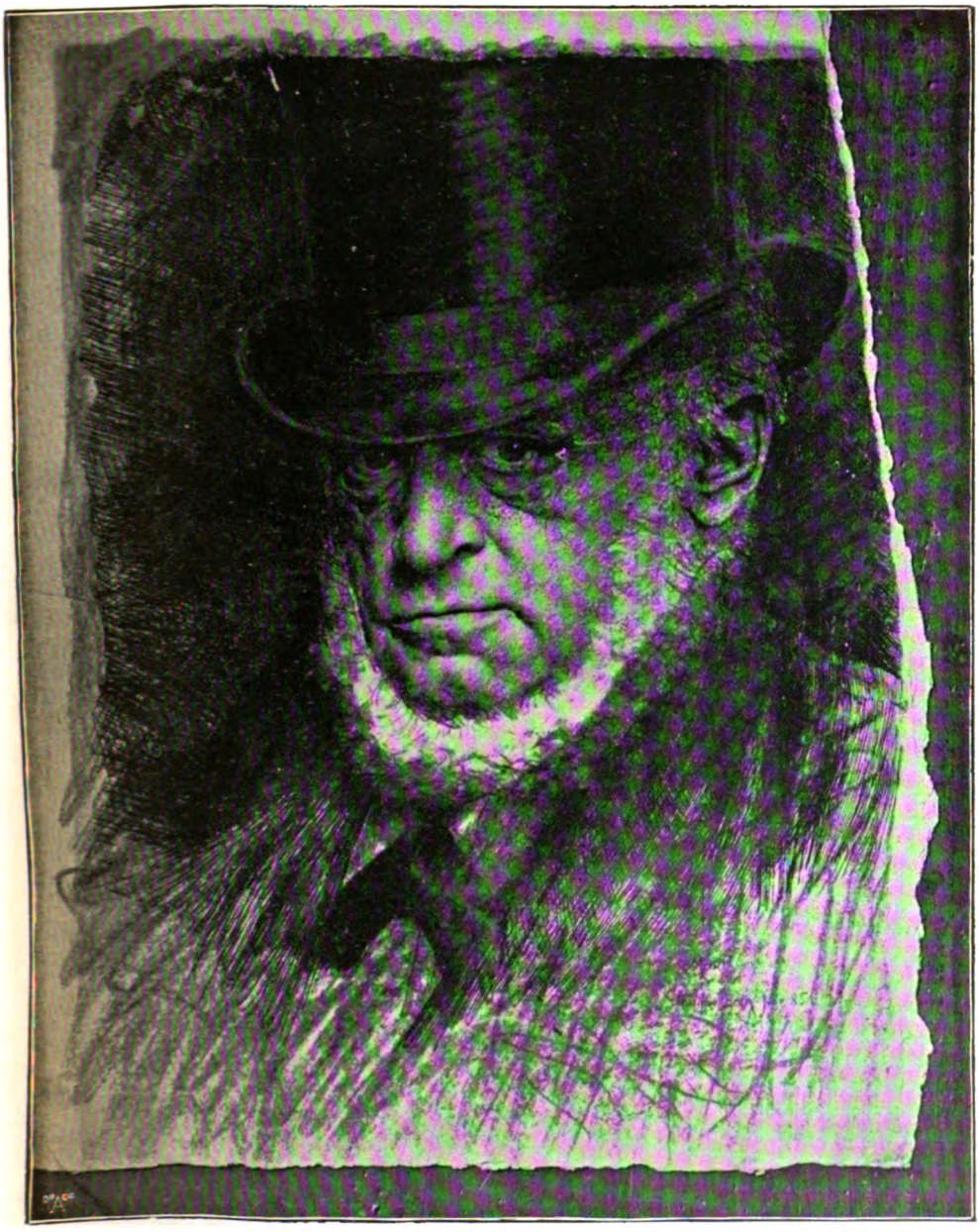
malt. — „In memoriam" ist der Erguß einer sich unter Schmerzen krümmenden Seele. Die im sechsten Takt über einem pochenden Klavierbaß schüchtern beginnende Kantilene wird schon nach vier Takten wieder von Seufzern erstickt. Der kurze Durchführungsteil ist durchzittert von jener leidenschaftlichsten Erregtheit, bei der die Grenzen von Lust und Schmerz sich verwischen. Erst in der Koda bricht ein Sonnenstrahl versöhnend durchs Gewölk. — Das „Finnische Lied" endlich entstammt einer Reihe noch nicht im Druck erschienener Lieder für Singstimme mit Begleitung von Gitarre oder Laute. Es mag als Beispiel dienen für die Art Mendelssohns, einem Vorgang durch die Mittel der Melodieführung (bei der hier die Quintenschnitte eine große Rolle spielen), der Harmonie und der Klangfarbe Lokalkolorit, „Erdgeruch" zu verleihen.

Otto Bernhard

Bei dieser Gelegenheit eine kleine Druckfehlerberichtigung: In der Bemerkung zu Löwes Freibeuter muß es heißen: 17 statt 15 Bände.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz — Mitleitende für Musik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text an den Herausgeber; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1 — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google



KW

KARL STAUFFER-BERN
ADOLF MENZEL

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Ber

KW

Digitized by Google

chtdruck von Römmler & Jonas, Dresden

ADOLF VON MENZEL

Digitized by Google

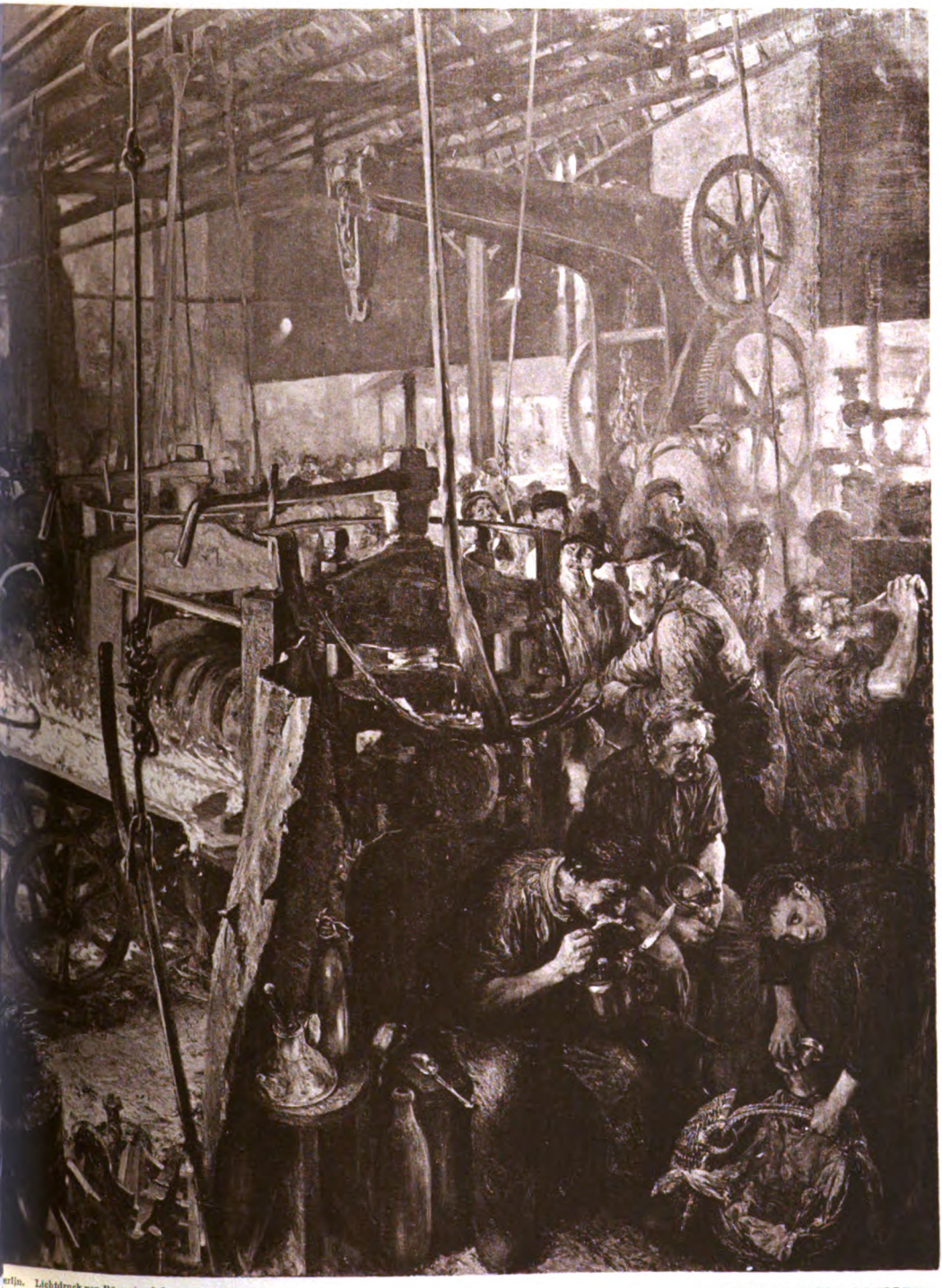
Digitized by Google

Digitized by Google

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft

KW

Digitized by Google



erlin. Lichtdruck von Römmler & Jonas, Dresden.

ADOLF VON MENZEL

Digitized by Google

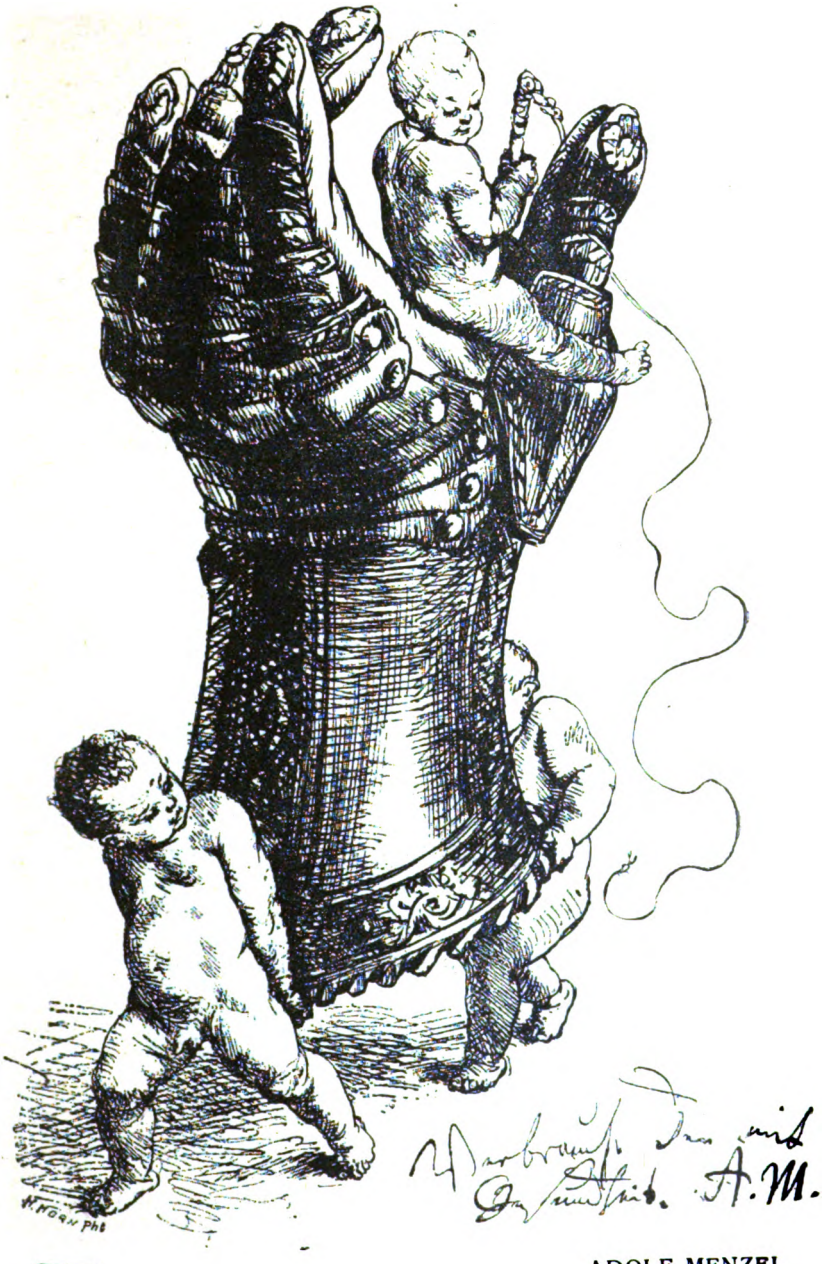
Digitized by Google

ADOLF VON MENZEL

KW

Digitized by Google

Digitized by Google



KW

ADOLF MENZEL
(Nach der „Menzel-Mappe")

Digitized by Google

Digitized by Google

(Aus dem Bruckmannschen Menzelwerk)

KW

ADOLF MENZEL
RICHARD WAGNER AUF DER PROBE

Digitized by Google

Digitized by Google

(Aus dem Bruckmannschen Menzelwerk 1895)

ADOLF MENZEL
FESTKARTE ZUM DÜRERFEST 1837

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF MENZEL
(Für die „Soldaten Friedrichs“)

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

KW

ADOLF MENZEL
(Für Kuglers „Gesch. F. d. G.“)

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF MENZEL
(Aus Kuglers „Geschichte F. d. G.“)

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

KW

ADOLF MENZEL
(Für Kuglers „Geschichte F. d. G.“)

Digitized by Google

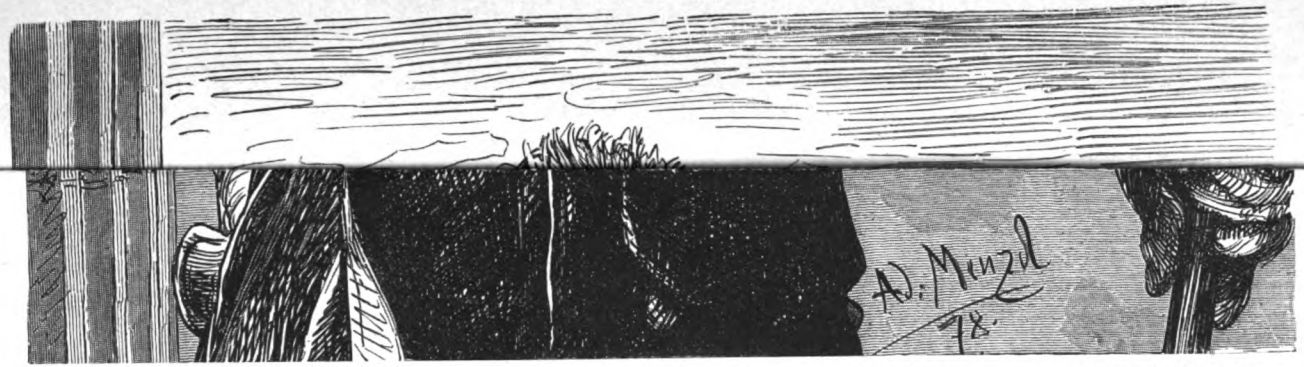
Digitized by Google

KW

ADOLF MENZEL
(Aus Kuglers „Geschichte F. d. G.“)

Digitized by Google

Digitized by Google



KW

ADOLF MENZEL
FRIEDRICH DER GROSSE
(Für Scherrs „Germania“)

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF MENZEL
DER MARSCHALL VORWÄRTS
(Für Stillfried und Kuglers „Hohenzollern")

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

KW

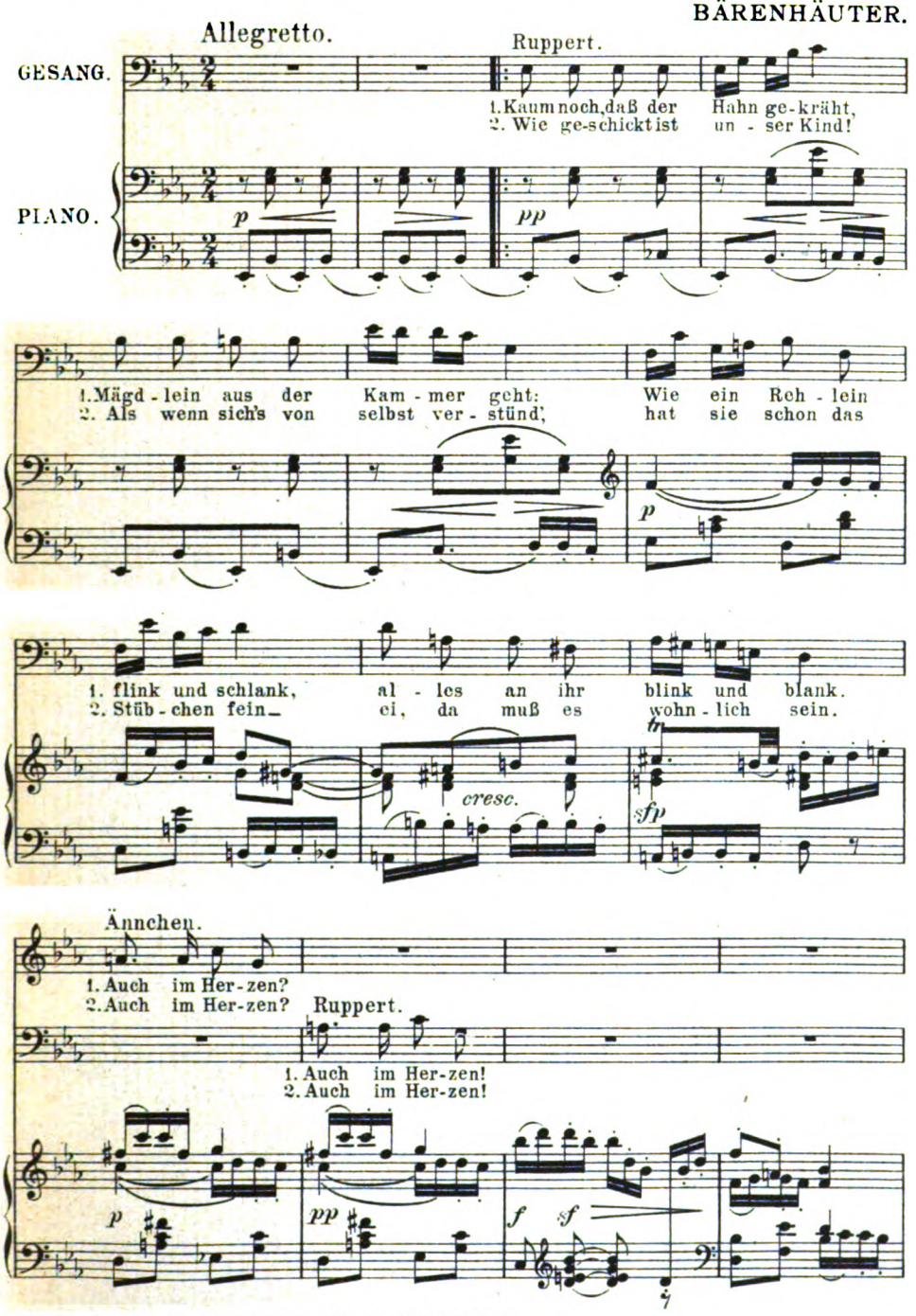
ADOLF MENZEL
(Zu Kleists „zerbrochenem Kruge“)

Digitized by Google

Digitized by Google

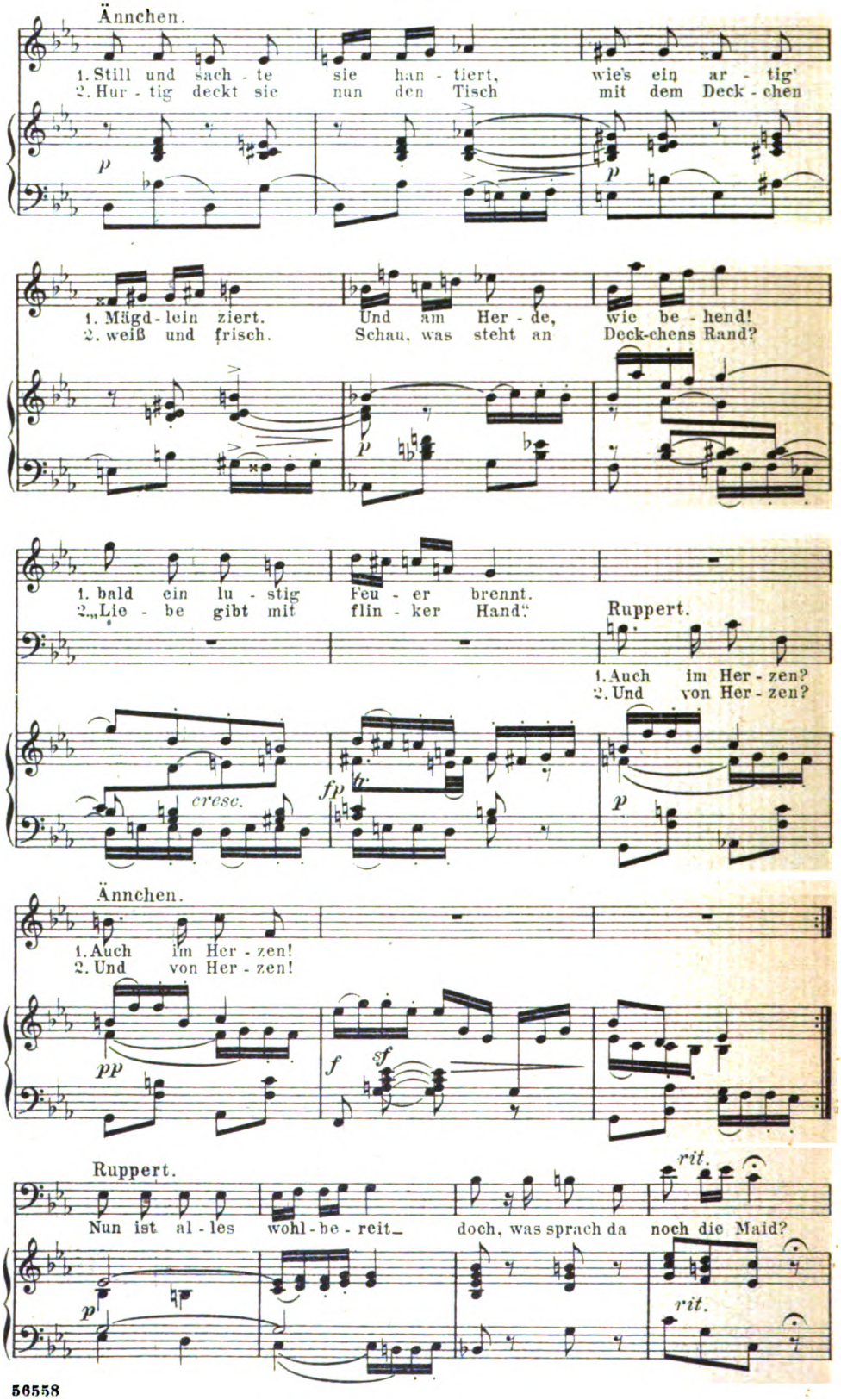
ARNOLD MENDELSSOHN.

Duett aus dem
BÄRENHÄUTER.

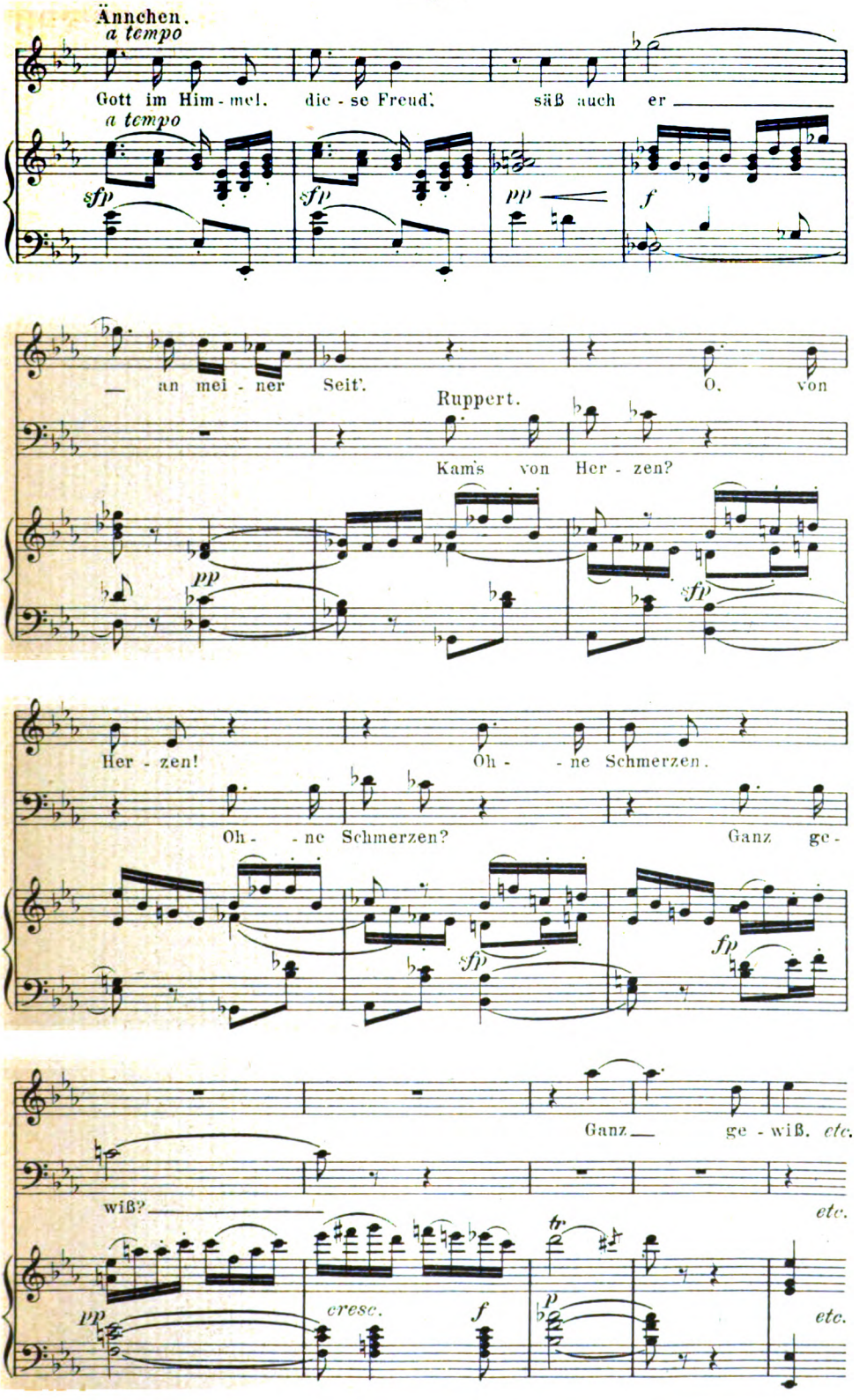


Mit Genehmigung des Verlags von Albert Ahn in Köln.
Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München.
Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google



Digitized by Google

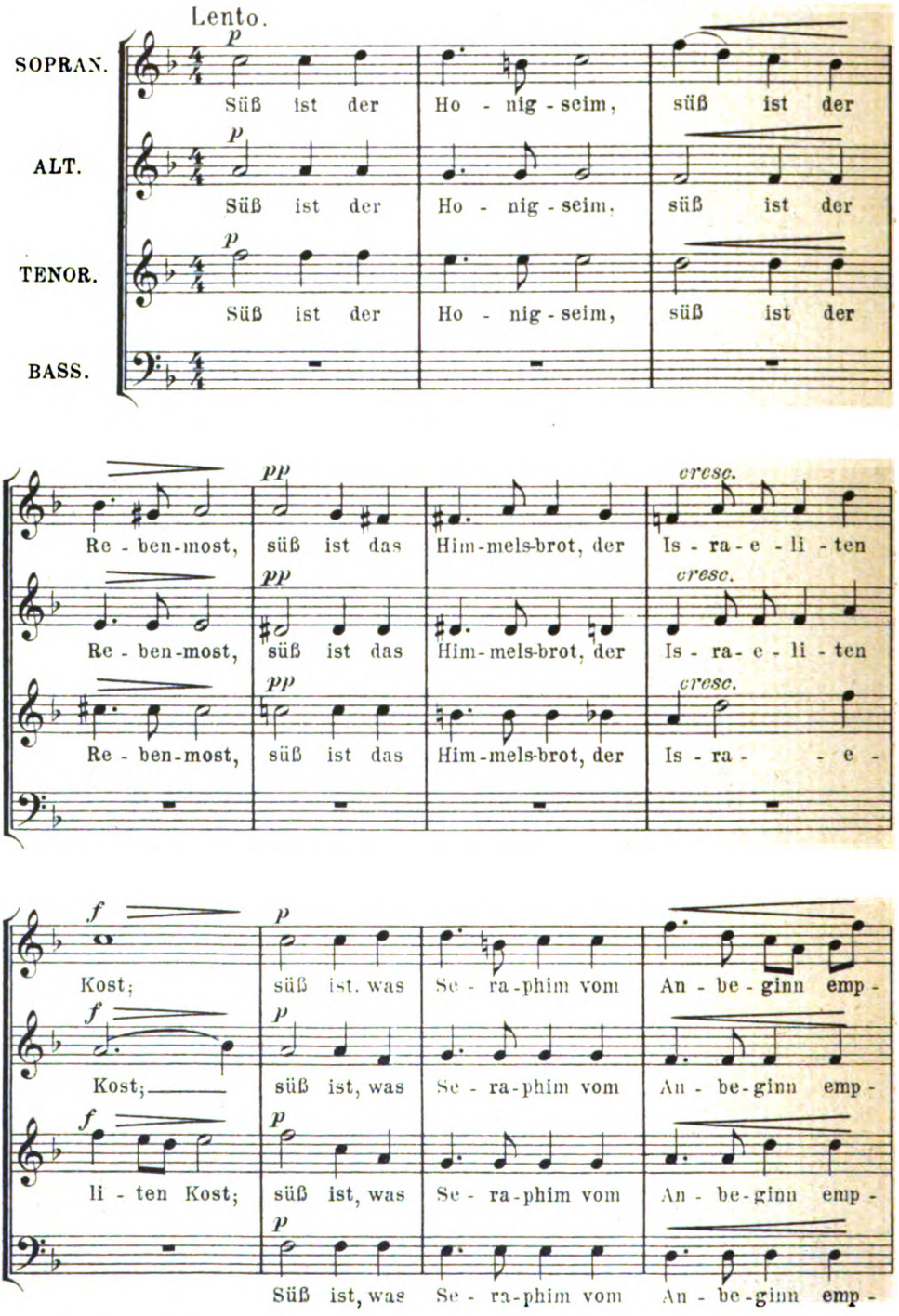


Digitized by Google

ARNOLD MENDELSSOHN.

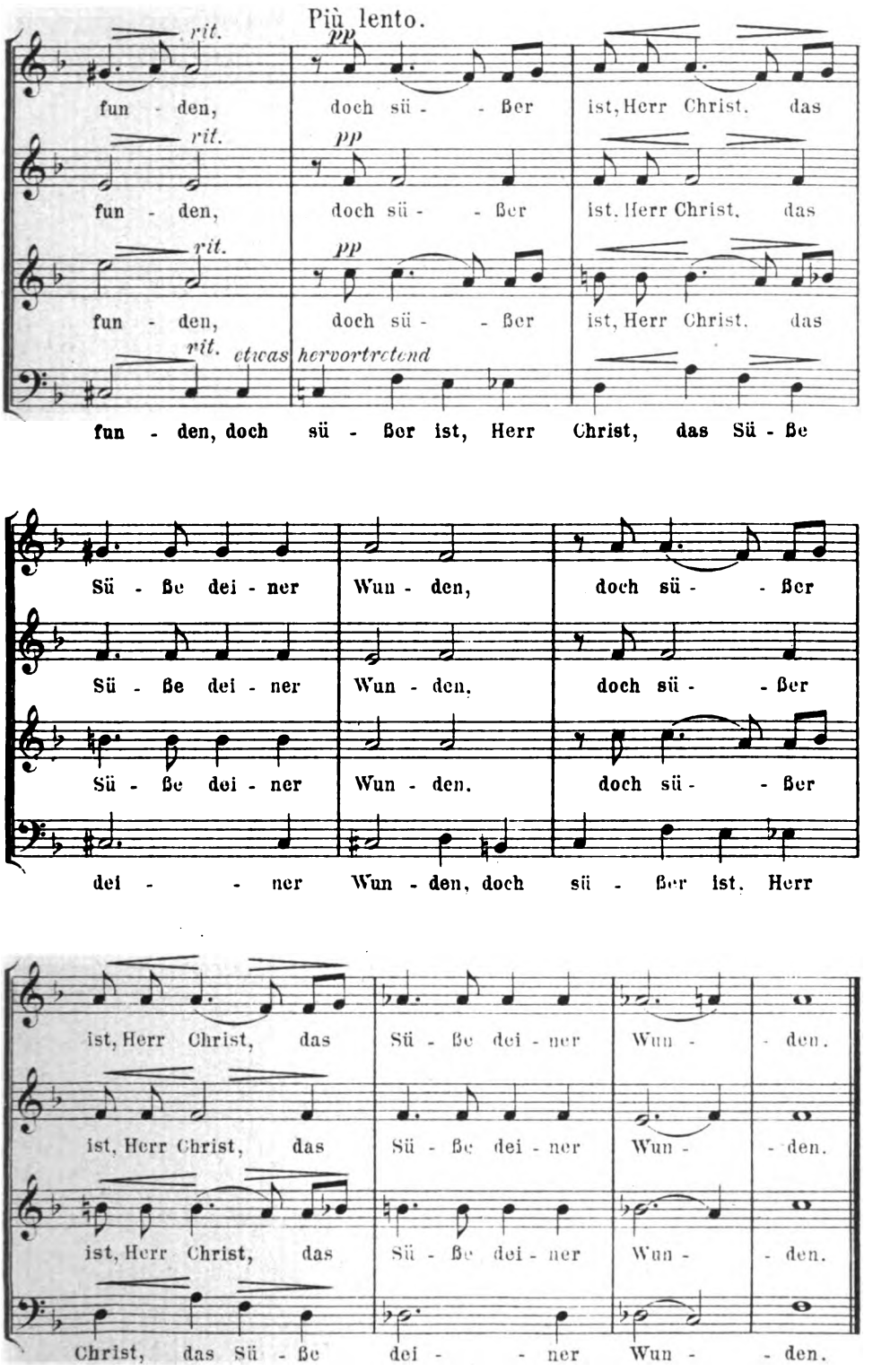
Von Angelus Silesius.

DAS ALLERSÜSSESTE.



Mit freundlicher Genehmigung des Verlags von J. Rieter-Biedermann in Leipzig.
56558

Digitized by Google



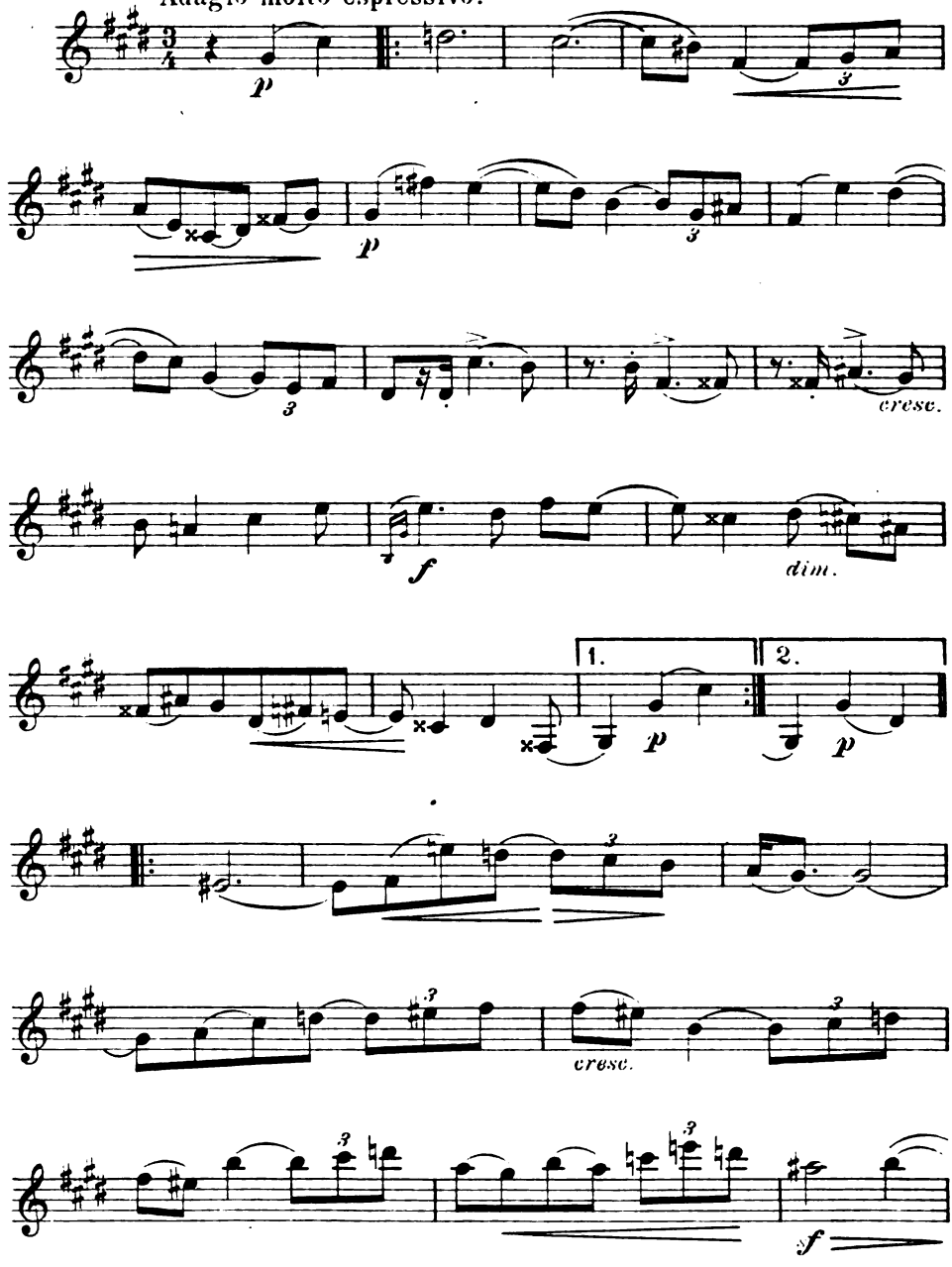
Digitized by Google

Arnold Mendelssohn.

Violine. Op. 21. No. 1.

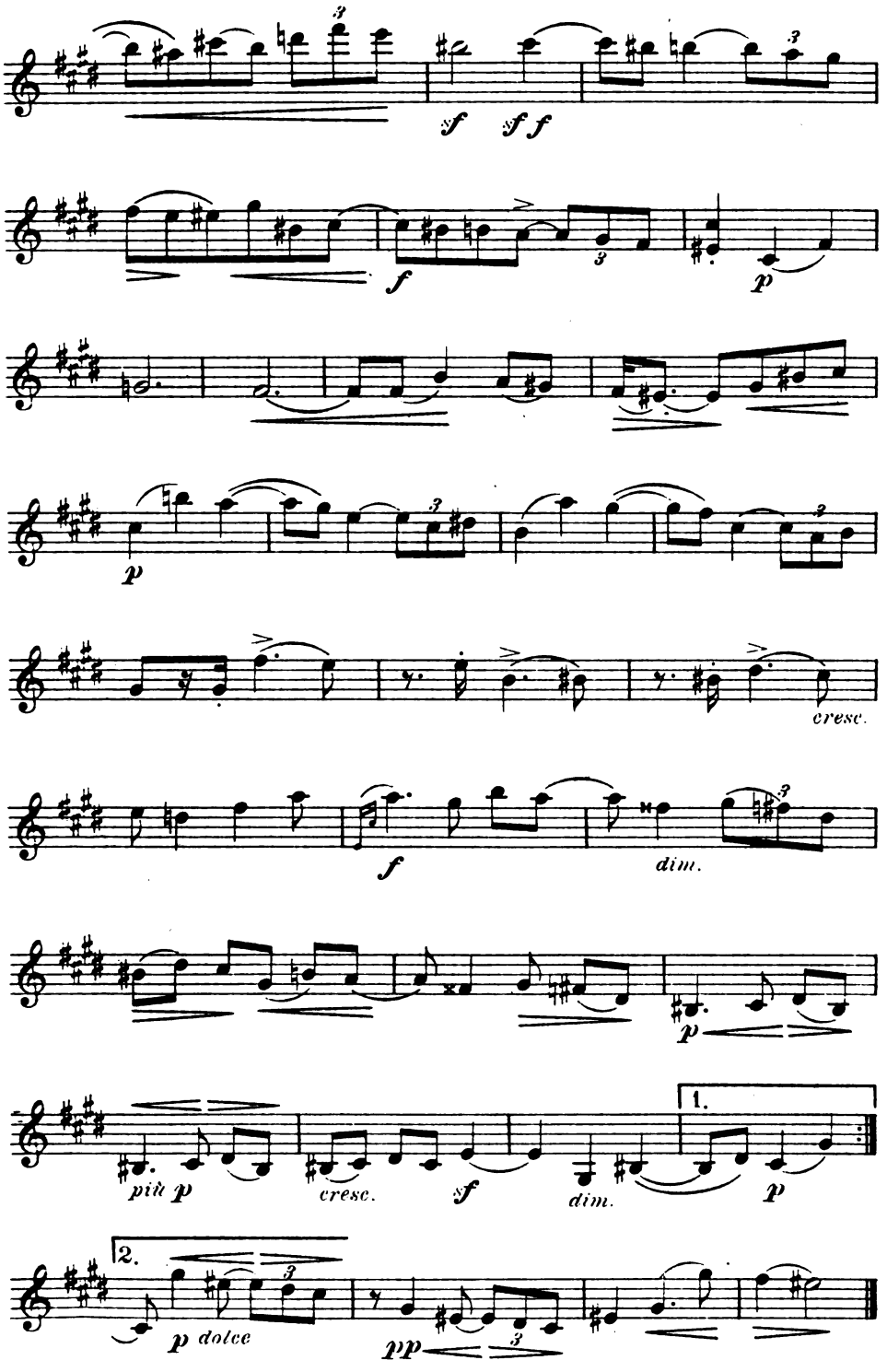
IN MEMORIAM.

Adagio molto espressivo.



Mit Genehmigung des Dreililien-Verlags in Berlin. — Klav.-Begl. s. S. 14-16.
56558

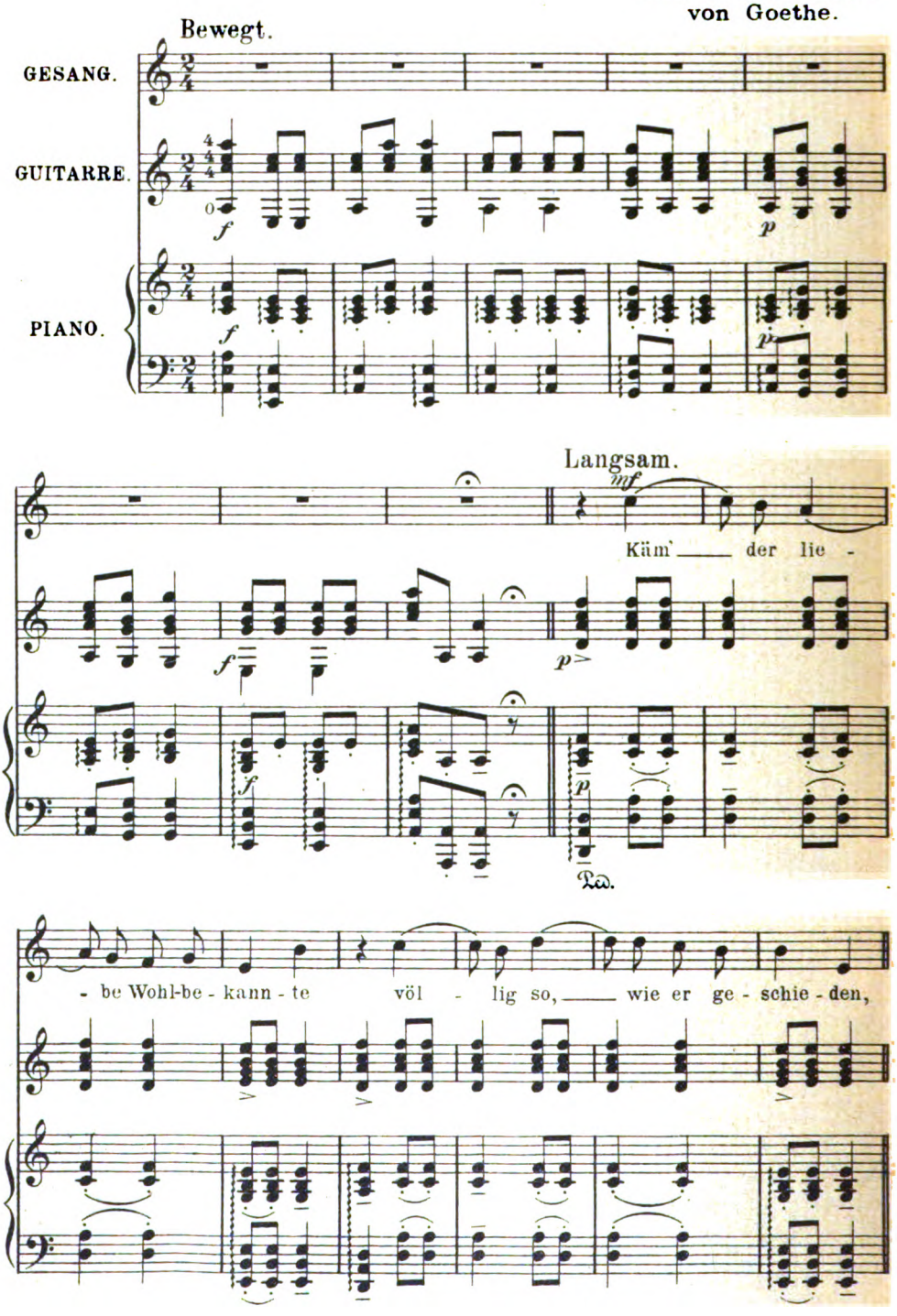
Digitized by Google



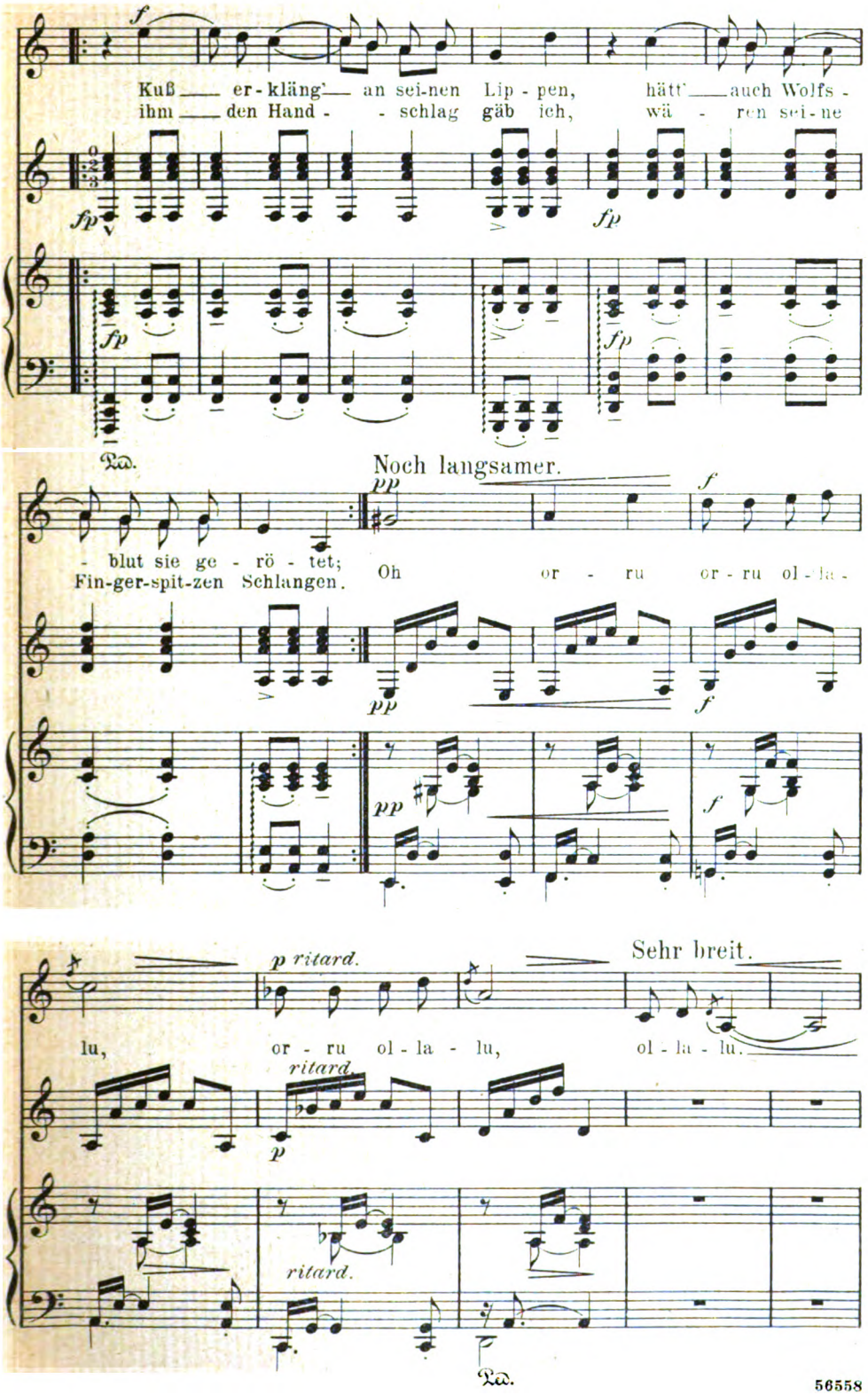
Digitized by Google

ARNOLD MENDELSSOHN.

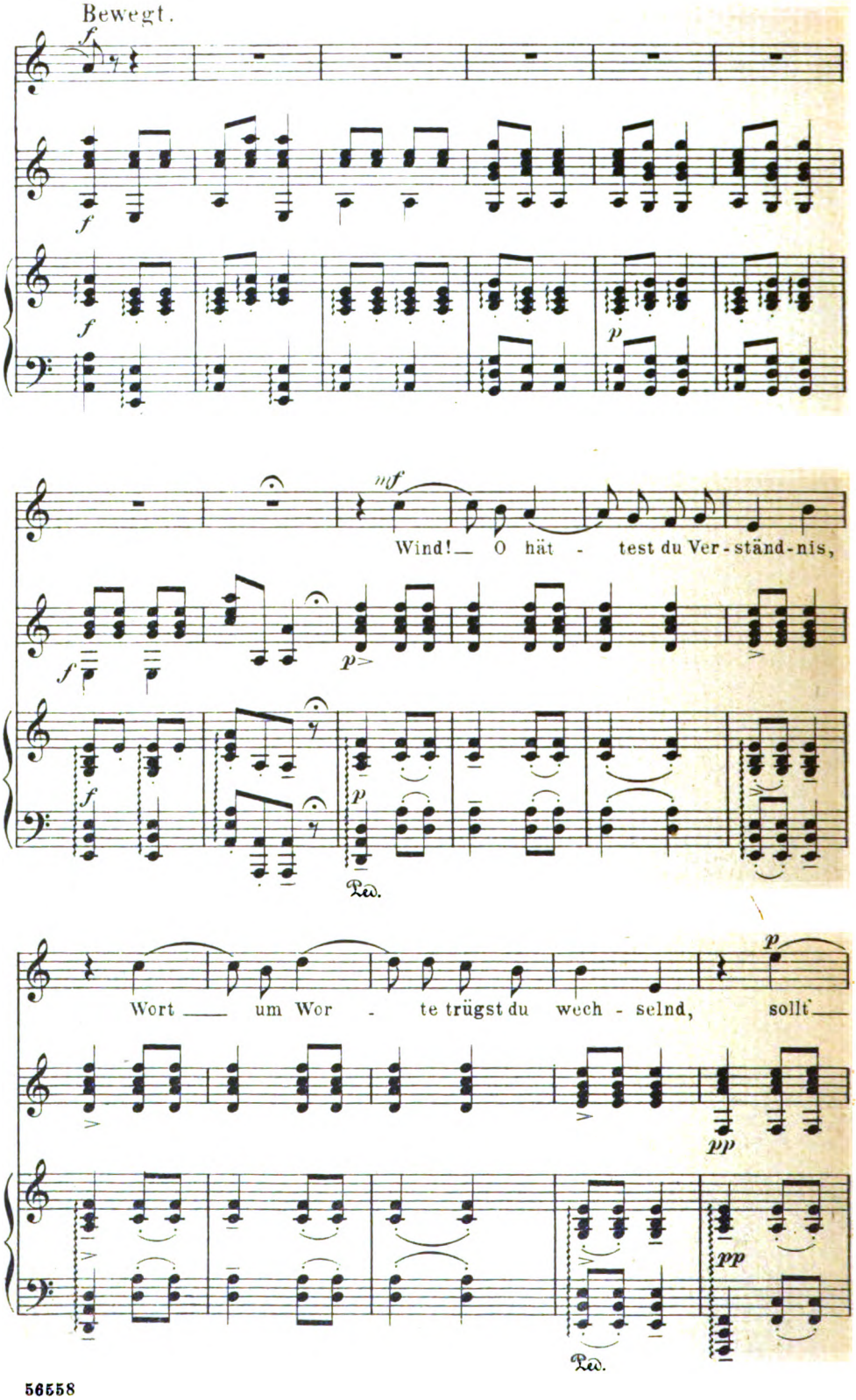
FINNISCHES LIED
von Goethe.



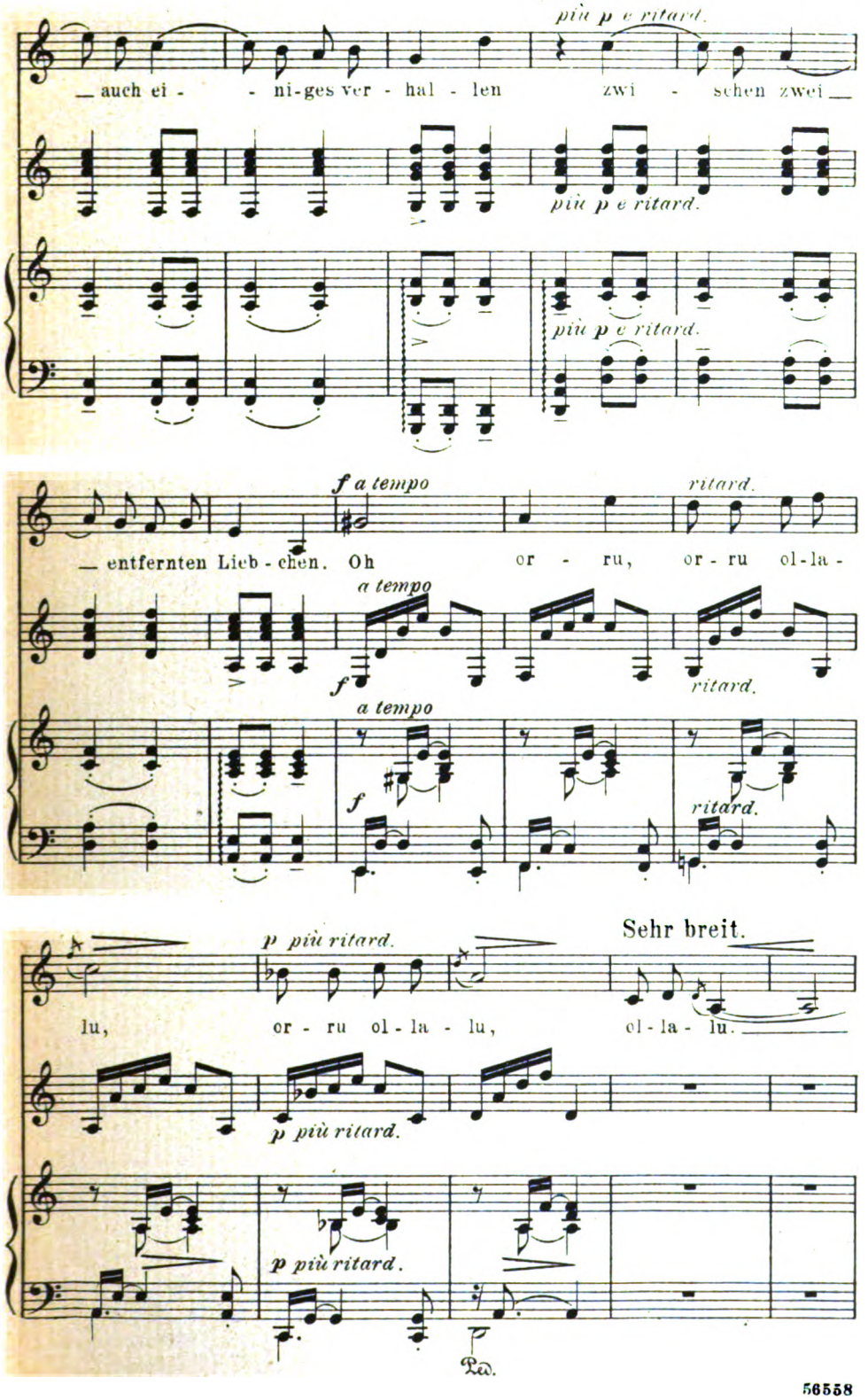
Digitized by Google



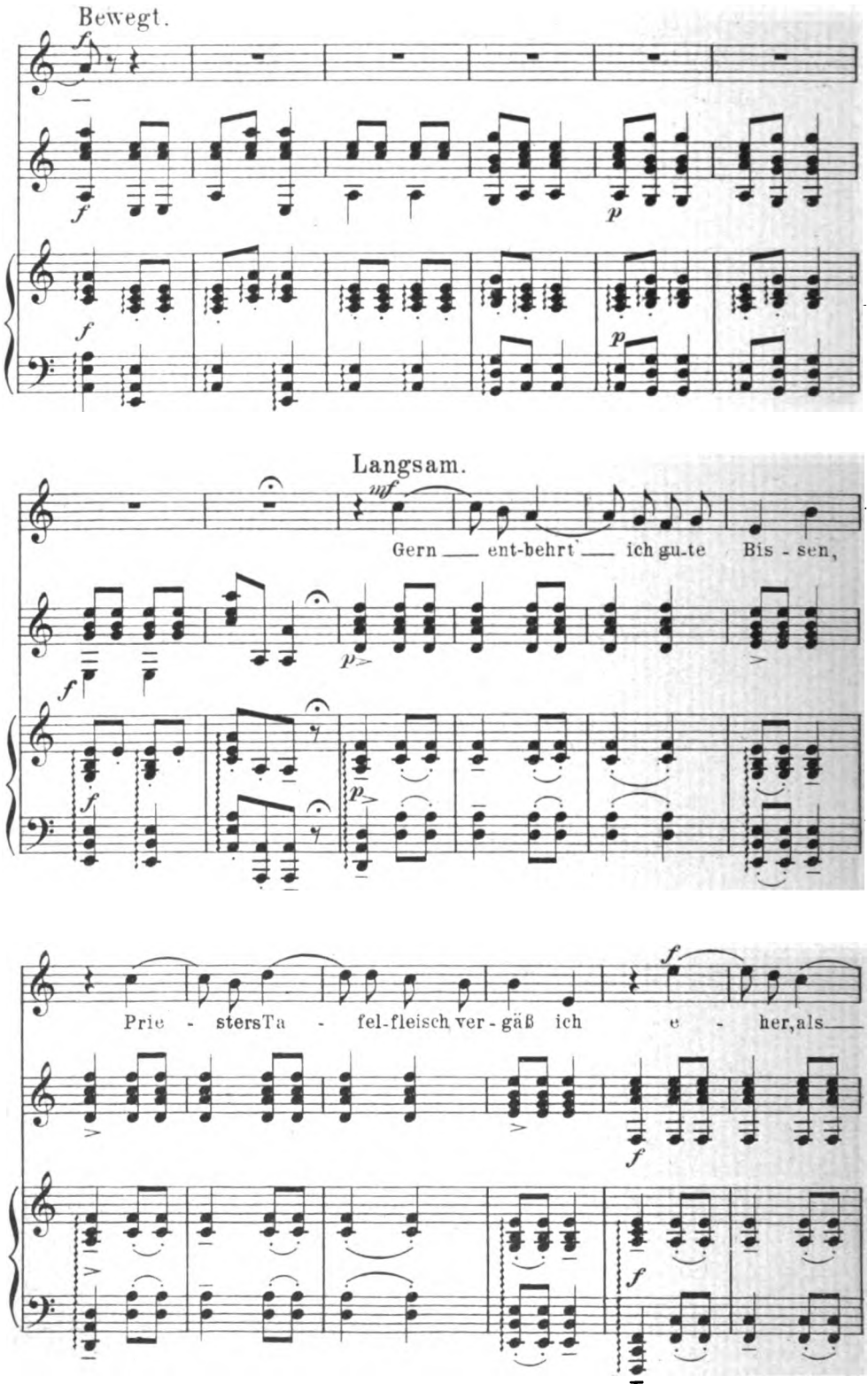
Digitized by Google



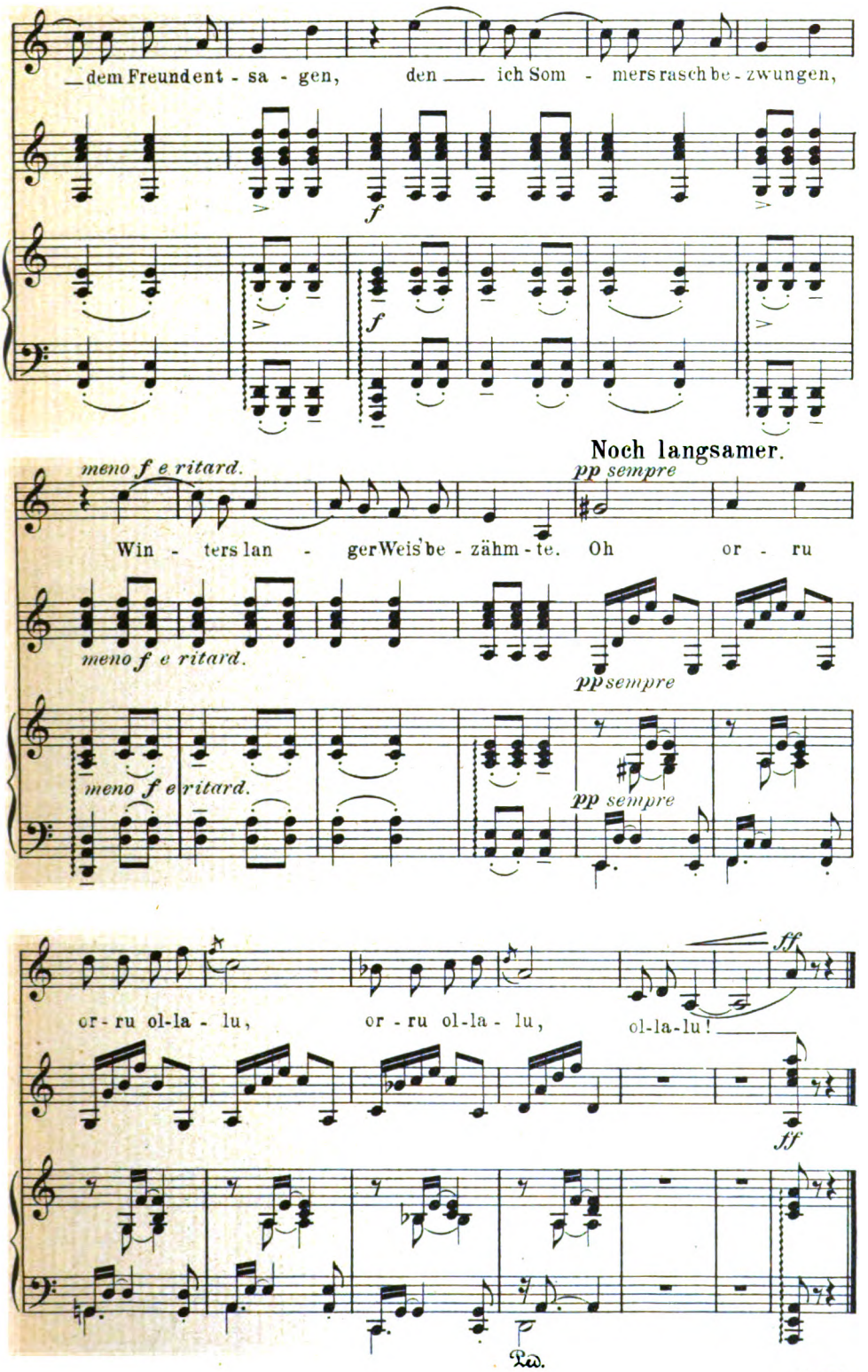
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



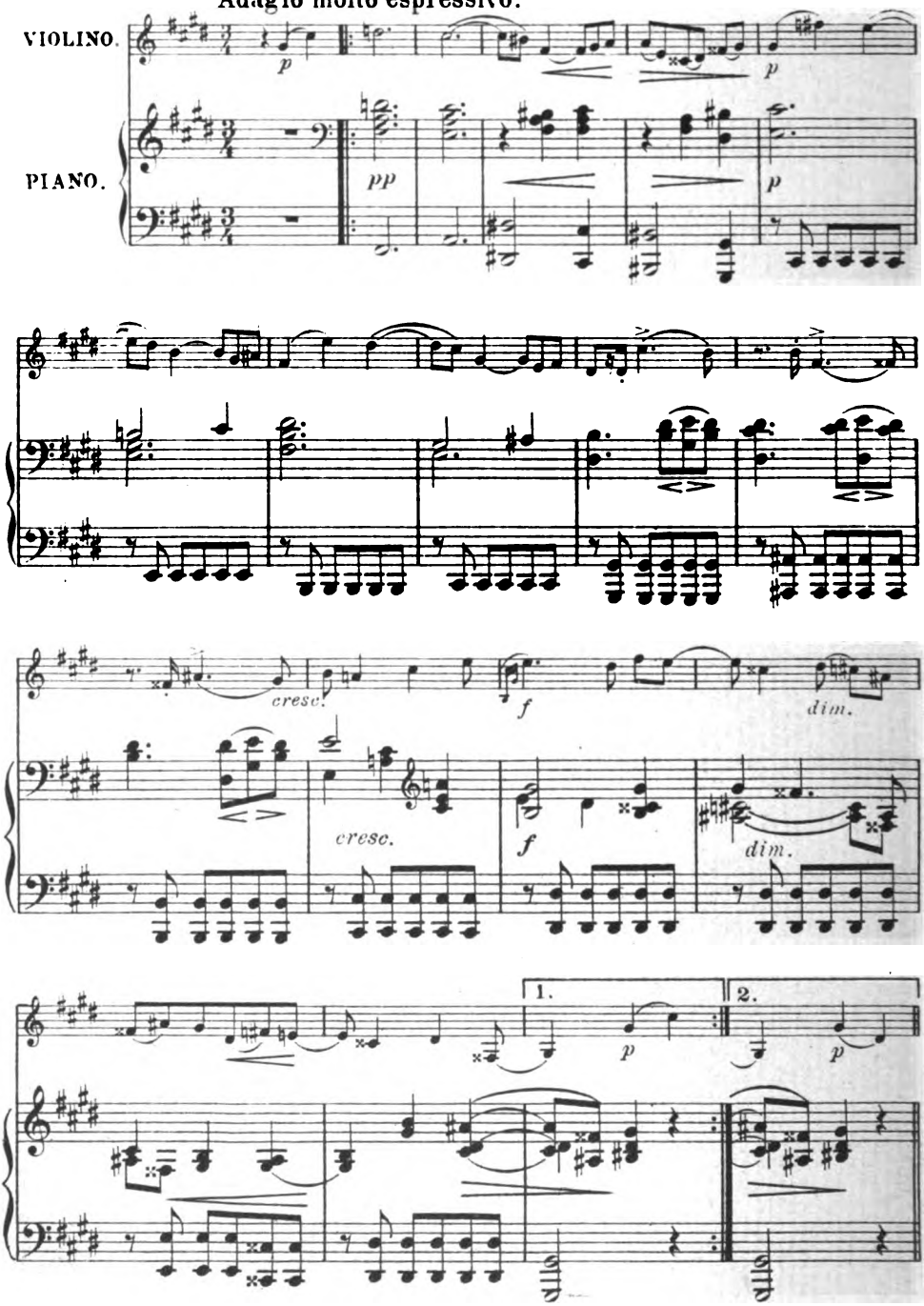
56558

Digitized by Google

ARNOLD MENDELSSOHN.

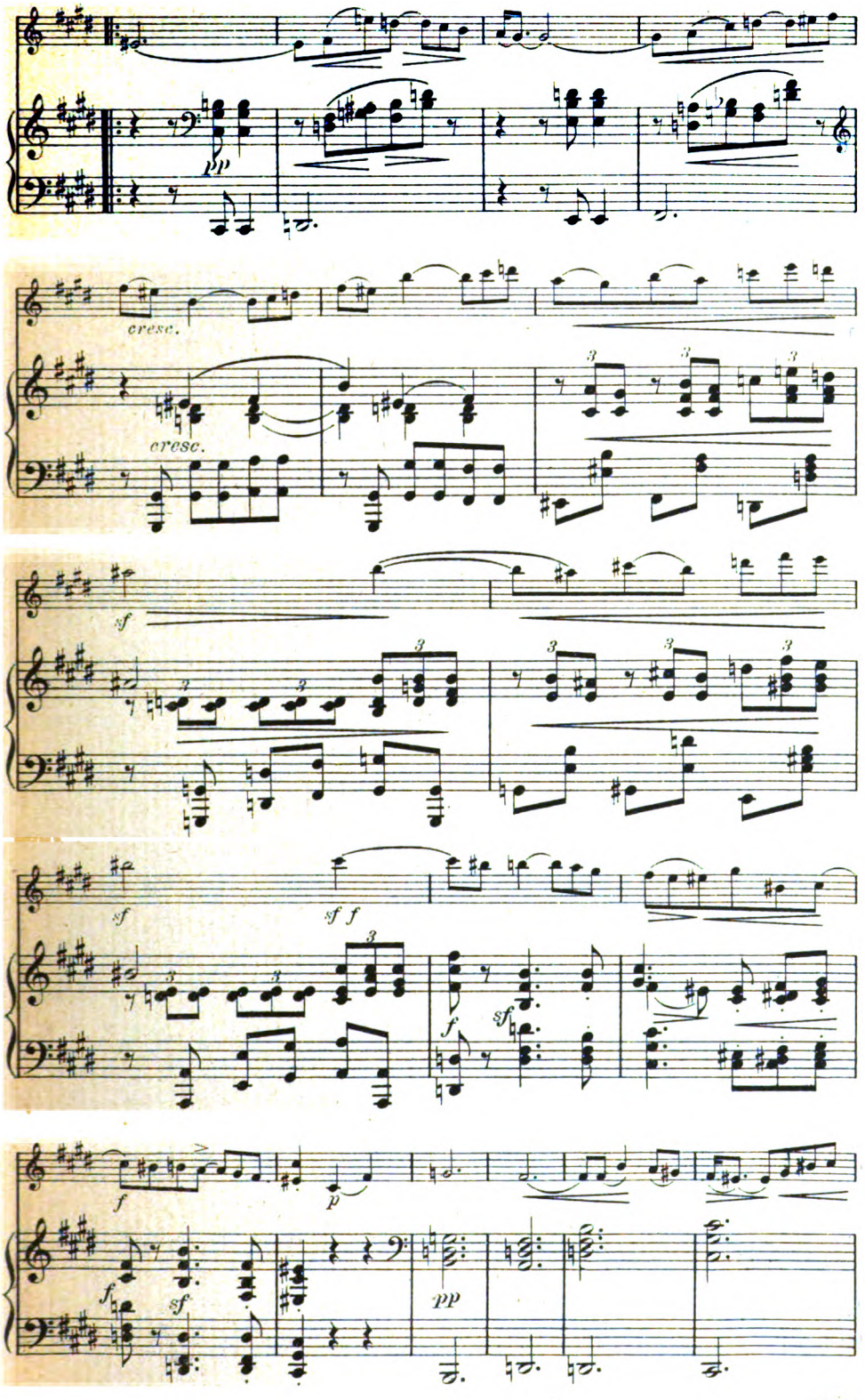
Op. 21. No. 1.
IN MEMORIAM.

Adagio molto espressivo.

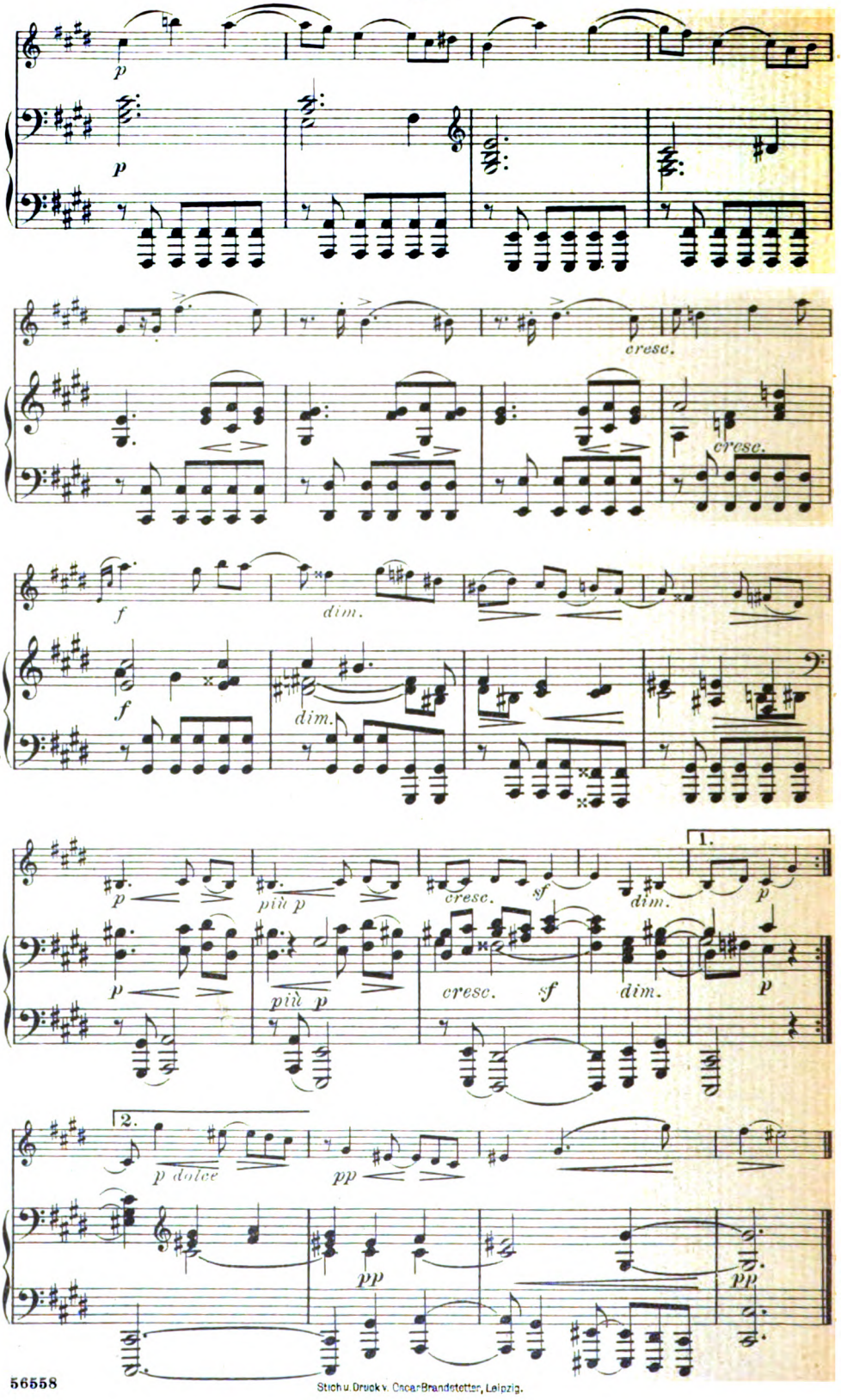


Mit Genehmigung des Dreililien-Verlags in Berlin.
56558

Digitized by Google



Digitized by Google



56558

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Zweites Aprilheft 1905

18ter Jahrgang Heft 14

Vom Kunst-Studium

Es ist wieder Ostern, manches Tausend von jungen Deutschen zieht wieder von den Schulen zur Universität. Seit die „ästhetische Bewegung" so kräftig geworden ist und der Kunstwart auch von den Jungen so viel gelesen wird, bekomme ich häufig die Bitte um Rat: „wie studier ich am besten Kunstwissenschaft?" Brieflich kann ich auf solche Fragen schon deshalb nicht antworten, weil Ratschläge ohne Begründung schlechter sind als keine, Ratschläge mit Begründung aber viel mehr Zeit verlangen, als ich auch beim allerbesten Willen meinen Arbeiten für's Briefdiktieren absparen könnte. Möcht' ich heut über den Gegenstand ein paar allgemeine Worte sagen, so hat auch das mit manchem Vorbehalt zu geschehn. Kann sein, daß ich aus eignen Erfahrungen allgemeinere Schlüsse ziehe, als zutreffen mögen. Immerhin unterstützen mich schon Erfahrungen und Beobachtungen anderer, und was ich zu sagen habe, sollte wenigstens zur öffentlichen Erörterung kommen. Auch sind diese Fragen nicht nur für die „Kunststudenten" interessant, obgleich es angebracht scheint, sie recht nüchtern zu behandeln. Eigentlich gehen sie jeden von uns was an.

Früher konnte man das Studium unserer Kunstgelehrten im wesentlichen etwa so auf ein Schema bringen: nach allgemeiner Vorbildung Geschichte, Kulturgeschichte, Sprachen, etwas Philosophie und Aesthetik, dann bei weitem als Hauptsache: Kunstgeschichte, seminaristische Uebungen auf der Universität, Museumsbesuche und Uebungen dabei, Reisen in die bevorzugten „Kunstländer". Daß da Wichtiges fehlte, hat man seit Jahren ziemlich allgemein eingesehen, der „Kunststudent" von heutzutag kümmert sich viel mehr als früher auch um die Technik der Kunstwerke, um ihre handwerklichen Vorbedingungen. Auch die Notwendigkeit von Uebungen im Zeichnen schon als Uebungen im Sehen wird jetzt so ziemlich allgemein anerkannt. Insbesondere Lichtwarks Bemühungen haben in all dem sehr segensreich auch auf die jungen Kunstwissenschaftler gewirkt, gleichviel, ob Nissen mit seinen Bemängelungen von Lichtwarks Tätigkeit auf anderem Gebiete im Recht sein mag oder nicht. Bei solcher Arbeit berührt sich die Erziehung der werdenden Kunstwissenschaftler mit der der Künstler.

Aber ich glaube doch, daß sehr wichtige Forderungen für die Vorbildung eines berufsmäßigen Kunstwerkbeurteilers kaum noch erhoben worden sind. Sehr wichtige und sehr dringliche, wenn sein Gebiet über die Grenzen von einer unter hundert Spezialwissenschaften zu der Bedeutung erweitert werden soll, welche die Erkennt-

Digitized by Google

nis der Kunst als Sprache, als Ausdruck, von Kunst als einer allgemeinen Vermittelung von seelischen Kräften verlangt. Zumal von denen, die einst von Hoch- oder Mittel- oder Volksschulkathedern oder durch Buch oder Zeitungsblatt oder sonstwie lehren, die ins Leben eingreifend eben jenen Austausch der an die Kunstwerke gebundenen Kräfte beeinflussen wollen.

Soll ich nun sagen, wo mir's zu fehlen scheint, so darf ich über das jetzt allgemein Anerkannte schnell hinweggehen. Die Notwendigkeit des Zeichnens, die Notwendigkeit, daß sich der Lernende mit den Techniken der Künste nach Möglichkeit bekannt mache, sie sind anerkannt. Aber viel zu wenig beachtet scheint mir die Bedeutung dreier „Fächer" für den Kunstforscher: der Naturwissenschaft, der Psychologie und der Volkswirtschaft.

Ging' es nach mir, ich würde in der ersten Zeit des Kunststudiums geradezu zur Hauptsache Naturwissenschaftliches machen. Ich würde schon den Schulknaben, der sich nicht viel mit Kunst befassen will, anregen zum Sammeln von Pflanzen, zum Beobachten und Pflegen von Tieren, wie er's mit dem Zeichnen, Tuschen und Formen nach der Natur und mit allerlei andern praktischen Handfertigkeiten verbinden kann. Daß er die Dinge dabei zunächst ganz anders sehen lernt als der Künstler, daß er sie rein sachlich zu sehen lernt, gerade das halte ich für den erstrebenswertesten Vorteil. Um die Erscheinung mit ihren Reizen rein als Erscheinung braucht er sich vorläufig nicht mehr zu kümmern, als sich das bei gesundem Sinnen- und Phantasieleben bei solcherlei Arbeit von selbst ergibt. Steckt ein Künstler in ihm, kommt er schon von selber heraus, zumal das Betrachten und Anhören guter Kunst wenigstens in gebildeten Familien Gottlob ja doch nebenhergeht — ich persönlich habe für diese Frühzeit eher vor dem Ueberfüttern Sorge als vor dem Darbenlassen. Das Allerbeste, aber ja nicht zu viel davon! Wenig Bild vom Leben und viel Leben selber!

Kommt der junge Mann zur Universität, ist er nach solcher Vorarbeit sehr bald reif, sich mit dem Innern der Organismen zu befassen. Ich weiß schon, wie Leser und zumal Leserinnen erschrecken, wenn ich ihnen sage: der sich über die allgemeinsten Zusammenhänge der Kunstgeschichte durch die ersten Kollegien orientiert, derselbe junge Kunstbeflissene präpariere, läßt es sich irgend machen, gleichzeitig auf der Anatomie. Meine Damen und Herren: die Menschenleiche ist für den reifen Jüngling nichts schreckliches, und auch hier rat' ich ihm ja nur an, was auch die Künstler tun. Der nur Kunstgenießende braucht solche Vorbildung natürlich nicht, aber der Kunstwissenschaftler muß mehr als ein feinorganisierter Laie sein, sein Beruf ist eine schwere und eine ernste Sache. Zudem: wenn er am Präpariertisch nichts Schönes erkennt, so steht es um seinen Sinn für Schönheit schlecht. Es gibt, zunächst, keine bessere Vorschule des Verständnisses für plastische Form, als diese — es müßte denn die Beschäftigung mit den Wundergebilden des Knochenbaues sein. Aber dieser spezielle Nutzen ist für den Kunststudenten nicht etwa der wesentlichste. Er lernt, zergliedernd aber auch nachbildend zumindest mit dem Zeichenstift, verstehn, „wie eines sich zum

Digitized by Google

andern fügt", er gewinnt Einblicke in der Organe innern Zusammenhang und damit in das Wesen des Organischen überhaupt. So wird er dereinst nicht nur mit Staunen erkennen, wie viele Probleme insbesondere der bauenden Künste allgemein organische Probleme sind, nein, ein Ahnen von der Einheitlichkeit alles menschlichen Tuns überhaupt wird ihn beglücken, zugleich aber wird ihn die ruhige Hand der Wissenschaft fest an den Tatsachen und fern von dem leeren Begriffsspielen und Gefühlsirrlichtern halten. Vergleichende Anatomie tritt ergänzend hinzu, während sein Auge, frei oder durchs Mikroskop, auch in unermessene Schätze von Naturschönheit eindringt.

Die Physiologie aber leitet ihn zu dem, was mir persönlich, ich gesteh' es, als das allerwichtigste für den Kunstwissenschaftler und zugleich als das erscheint, was man in seiner Bedeutung dafür zum mindesten „praktisch", zum mindesten nach der wirklichen Gepflogenheit beim Studium am allermeisten verkennt. Ich meine natürlich die Psychologie. Wir haben's miterlebt, daß Männer, die über Kunst dachten und schrieben, nicht einmal die Begriffe „Sehen" und „Anschauen" auseinanderhalten konnten, aber wir können's noch jeden Tag miterleben, daß Kritiker oder Aesthetiker von Namen über die einfachsten psychologischen Begriffe, wie Assoziation, Perzeption und Apperzeption nicht klar sind. Das heißt: über die feinsten Vorgänge im Seelenleben schreibt bei uns, wer sich über die Elemente dieser Vorgänge nicht unterrichtet hat. Kritiker, die nur gehemmt, Bücher, die überflüssige oder schädliche Parteien gebildet, Schlagworte, die Jahrzehnte lang verwirrt und aufgehalten haben, sie wären großen Teils ganz unmöglich gewesen, wenn ihre Verfasser psychologische Notwendigkeiten erkannt hätten, wo sie glaubten, künstlerische oder gar sittliche Verirrungen bekämpfen zu müssen. Die Relativität der Dinge, das, was man fordern kann und das, was nicht, wer will es erkennen ohne Psychologie? Wie erleichtert sie das Auffinden der Fehlerquellen in Kunsturteilen! Von „Kunsterziehung" und „Kunstpolitik" nicht zu reden! Und wo, als in der Wissenschaft vom Seelischen, fußt jede ernsthafte Aesthetik? Aber in der Wissenschaft vom Seelischen! Nicht in all jenen Gebäuden der Metaphysik, die nach Fechners Ausdruck „Aesthetik von oben" versuchten. Die sind vielleicht allerherrlichste Gedankenphantasie, um aber auf ihren Wahrheitsgehalt hin beurteilt zu werden, verlangen sie selber erst wieder wissenschaftliche Psychologie, Psychologie, heißt das, als Erfahrungswissenschaft mit physiologisch untersuchter Grundlage. Zum luftigen Systembau über diese Grundlagen hinaus braucht der Kunstwissenschaftler zudem für seine gewöhnlichen Aufgaben gar nicht zu dringen. Zum mindesten: schon ein klares Verständnis der einfachen psychologischen Tatsachen und Vorgänge wird ihn vor einer Menge von Trugschlüssen schützen und wird ihm in manches Dunkel ganz überraschend leuchten.

So glaube ich: ein Kunstforscher, der naturwissenschaftliche und psychologische Schulung durchgemacht hat, ist bei sonst gleicher Vorbildung und gleicher Begabung dem Berufsgenossen ganz wesentlich überlegen, dem sie fehlt. Die dritte Wissenschaft, die ich erwähnte, kann sich dagegen der wenigstens sparen, der sich nur mit reiner,

Digitized by Google

nur mit „hoher" bildender Kunst befassen will. Doch wer sich als rechter Gegenwartsmensch mit angewandter Kunst, mit dem Bauwesen, dem Kunsthandwerk und der Industrie beschäftigt, mit Dorf- und Städtebau, mit „Heimatschutz" und all den andern ästhetischen Fragen, die heutzutage so viele erregen, dem können recht wichtige Zusammenhänge erst durch Einblicke in die Geschichte der *Volkswirtschaft* klar werden. Erst sie zeigt, wie überhaupt vieles von dem geschehen konnte, was wir als erfreuliche oder bedauerliche Tatsache nun vor uns sehen. Sie macht uns die Augen hell, indem sie die in der Weltgeschichte beispiellose Umwandlung des praktischen Lebens unter dem modernen Verkehr, der modernen Technik und der kapitalistischen Entwicklung klar legt.

Es ist billig zu sagen: „mich interessiert nur die Schönheit," wer's ernst nimmt, den *muß* auch interessieren, was Schönheit tötet und was sie pflegt, oder er riskiert, daß der Volkswirtschaftler seine innigsten Predigten mit einem höchst nüchternen Rechenexempel unterbricht. Wenn großenteils durch Technik und Wirtschaft unsre Wohnstätten verhäßlicht, unsre Heimtäler vernüchtert werden, so müssen wir die innere Macht dieser Gegner erkennen lernen. Erkennen — hier liegt eine ganz abstrakte, eine rein *wissenschaftliche* Aufgabe. Aber auch *mehr*, als erkennen. Eine in Naturwissenschaft, Psychologie und Volkswirtschaft bewanderte Kunstwissenschaft allein könnte ja auch so fruchtbar werden, daß sie endlich die *praktische* Aesthetik gebärte. Die praktische Aesthetik, die so gut ein gesundes Kind der Wissenschaft sein wird, wie die Technik als praktische Chemie und Physik eins ist. Die Fortschritte des vorigen Jahrhunderts haben eine Menge von Schönheit umgeworfen, weil sie zu schnell kamen, als daß wir den ästhetischen Ausdruck für sie sofort erfassen, als daß wir sie sofort verbinden und eingliedern konnten in das Ganze der Menschheitsentwicklung. Das ästhetische *Verarbeiten* jener Errungenschaften eben zu *praktischer* Aesthetik, jetzt erst *beginnt* es ja. Und noch eine zweite gewaltige Aufgabe macht uns Berufsgenossen volkswirtschaftliche Kenntnisse höchst erwünscht: das Problem einer Volkswirtschaft der *geistigen* Güter dämmert am Morgen herauf.

Naturwissenschaft, Psychologie, Volkswirtschaft — das Nachdenken über eine moderne, über eine im Leben stehende und, sei es auch nur im „Nebenamt" oder in den Konsequenzen, dem Leben auch wieder dienende Kunstwissenschaft, führt es nicht zu recht sonderbaren Forderungen? Je nun, von Einzelheiten abgesehen zu solchen, die recht lebhaft an die Forderungen erinnern, die von ganz andern Standpunkten aus jetzt so dringend an eine bessere *Allgemeinbildung* erhoben werden. Es sind nicht dieselben, aber es sind Brüder ihres Geistes, es sind Töchter derselben Eltern. Am Ende sind wir gar nicht die Stillsteher oder Rückwärtsler, als die wir gelegentlich verschrieen werden? Wir Realisten, wir meinen: je besser wir den Boden kennen, je sichrer gewinnen wir gutes Korn daraus, je ernsthafter wir's mit der Wirklichkeit nehmen, je sicherer wachsen die Bäume wurzelgesund hinauf ins Reich der Idee. A

Digitized by Google

Gedichte in der Volksschule

Die Art, Gedichte in der Volksschule zu behandeln, scheint mir im wesentlichen viel mehr Sache der Persönlichkeit als irgend einer Methode, Ergebnis aus Bildung, Temperament, Empfänglichkeit für Kunst usw. des Lehrers. Aus dem Bericht darüber, wie einer die Aufgabe zu lösen versucht, kann deshalb vieles falsch verstanden werden. Mimik, Gebärde, feine, kleine Impulse, die sich körperlich irgendwie äußern, der Ton der Stimme, die persönliche Ergriffenheit von der Sache, Frische, Herzlichkeit und doch der tiefe Ernst auf dem Grunde, das gibt der Arbeit erst das eigentliche Leben. Und davon muß man hinter den Worten etwas fühlen, wenn man die folgenden Proben recht verstehen will.

Ob man's recht gemacht hat, zeigt sich auf dreierlei Weise. Zunächst sofort an der Freude in Auge und Angesicht der Kinder. Dann daran, daß sie das Gedicht unaufgefordert so schnell wie möglich lernen. Und schließlich daran, daß Eltern und Erwachsene an dem Vortrag der Kinder Freude und wirklichen Genuß haben. Diese dreifache Kontrolle hat für meine Art der Gedichtbehandlung gesprochen.

1. Goethes Heidenröslein

Ich habe vor, das Gedicht in den nächsten Tagen meinen Kindern (8—9jährigen Mädchen) darzubieten. Auf meinen Spaziergängen sag' ich das Gedicht laut, suche eine (möglichst die natürlichste und deutlichste) Art des Vortrags mir festzuhalten; denn vor den Kindern darf nichts mehr am Ausdruck geändert werden. Ich fühle das Gedicht auf Schwierigkeiten hin durch.

In der Heimatkunde gebe ich im Anschluß an ein Stück Heimat eine kurze Schilderung von der Heide, ohne Entwicklung eines Begriffes, mehr wie auf ein Märchen gestimmt. Nur daß die Kinder bei dem Wort Heide eine Anschauung, womöglich mit leisen Gefühlstönen, haben.

An einem Sommermorgen bring ich eine Knospe von der Heidenrose mit, noch vom Tau frisch. Ich zeige sie den Kindern ohne jede Gelehrtenhaftigkeit, lasse sie nur meine Freude an der Schönheit fühlen. Ich lasse sie ohne Wasser. Mittags ist sie dann welk, und nun kommt unmerklich das Wort „morgenschön" als Bezeichnung ihrer frischen Schönheit und als Gegensatz zu „mittagswelk". Damit ist kein neues Wort gebildet. Die Kinder wissen recht gut, daß ich gewisse Worte nur als Gegensätze gebrauche. Aus dem Vergleich der zarten Knospe mit einer aufgeblühten und fast entblätterten Blüte entstehen die Worte „jung" und „alt".

Vielleicht bring ich am andern Tage eine Zentifolie zum Vergleich mit. Dann bekommt das Wort Heidenröslein den Gefühlston von Landmädchen im Gegensatz zu Stadt- und Gesellschaftsdame. (Das läßt sich schnell als Märchen geben.) Einfache, schlichte Schönheit im Gegensatz zu Pracht und Stolz. Heidenröslein muß nun klingen wie „Gänsemagd" im Märchen, man muß fühlen, daß sie würdig ist eines Prinzen Gemahlin zu werden.

Digitized by Google

Einige Tage später sag ich den Kleinen das Gedicht. Langsam, deutlich, möglichst dramatisch, aus der starken, warmen Begeisterung heraus, die ich empfinde. „. . . war so jung und morgenschön." In dem Worte jung muß Jugend klingen und aus den Augen leuchten, und die Freude, die bei „morgenschön" aufstrahlt, muß den Kindern das Bild der taufrischen Knospe heraufbringen. Und schnell, mit aller Ungeduld und Ahnung: „Lief er schnell, es *nah* zu sehn" und als Erfüllung, staunend und glücklich über das Röslein gebeugt: „Sah's mit vielen Freuden!" Noch als Erfüllung, wie Musik, wie ein Auskosten des Anblickes: „Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden".

Das folgende Zwiegespräch kindlich und dramatisch: „Knabe sprach: Ich breche dich, Röslein auf der Heiden". Der Ton muß knabenhaft sein. „Röslein sprach: Ich steche dich, daß du ewig denkst an mich, und ich will's nicht leiden."

Hier kommt einem wohl unwillkürlich die charakteristische, trotzige Kopfbewegung, mit der die kleinen Mädchen das: „ich will's nicht leiden" sagen. Vielleicht auch ein leises Fußaufstampfen — aber nur, wenn der Antrieb von innen so stark ist, daß er diesen Ausdruck „natürlich" erfordert.

Jetzt ist der Höhepunkt erreicht. Ein kurzes Zögern der Spannung, und man berichtet mit allem Anteil das Ergebnis: „Und der wilde Knabe *brach's* Röslein auf der Heiden". Dies mit Ernst, ein wenig traurig, und doch von leiser Schalkheit überflogen — keine Sentimentalität. Dann mit Triumph: „Röslein wehrte sich und stach . . ."

Ich sage das Gedicht noch einmal und noch einmal, immer mit derselben Frische und Lebendigkeit, also so lange ich selber in Stimmung bin. Ich sage — wie beiläufig —, wo das Gedicht im Buche steht. Am nächsten Morgen erzählen mir meiner Erfahrung nach stets schon einige, daß sie das vom Heidenröslein ganz auswendig wissen.

Soll das Gedicht „einstudiert" werden, so ist das leicht oder schwer, je nachdem, ob man schon lange mit der Klasse arbeitet oder nicht. Im Anfang, wenn die Kinder noch (von einer andern Klasse her) den unausstehlichen monotonen Schulton haben, kostet es schrecklich viel Mühe, sie zum natürlichen Vortrag zu bringen. Ist aber dieser Schulton, die Ungeschicktheit und die Schüchternheit überwunden, so geht es immer leichter und besser.

Es gibt noch Lehrer, die die Kinder mit Bleistift unterstreichen lassen, welche Worte „betont" werden sollen. „Sah ein Knab ein *Röslein* stehn." Das unterstrichne Wort wird dann von den Kindern besonders krampfhaft, mit sichtbarer körperlicher Anstrengung herausgestoßen, nur härter und lauter gesagt als die andern Worte. In der Angst wird oft ein falsches, nichtunterstrichenes Wort betont: Röslein auf *der* Heiden. Mit Kindern, die auf diese Weise verdorben sind, arbeitet es sich sehr schwer. Sie sind ängstlich und verquält, denken immer an das Lesebuch, statt an die Sache, haben es verlernt, natürlich zu reden und tragen vor mit ausgeschaltetem Gefühlsleben.

Die Methode des „Betonens" und Unterstreichens ist noch sehr

Digitized by Google

verbreitet, wird sogar an Lehrerbildungsanstalten gelehrt, wurde das wenigstens noch vor einigen Jahren. An einer dieser Anstalten waren sogar Prinzipien für das Betonen gegeben worden, z. B.: daß die Nebensatzteile (Objekt, Attribut usw.) gegenüber den grammatisch wichtigeren Hauptsatzteilen (Subjekt und Prädikat) vor allem die „Betonung" haben müßten, weil in ihnen das Besondere und Charakteristische des Satzes liege. So wird den Lehrern Verständnis für Sprache als Ausdruck anerzogen!

Was ist solcherlei Betonen? Ein Zurückführen des gesamten musikalischen Ausdrucks der Sprache auf die Gegensätze laut und leise, also eine Abstraktion, eine Unnatur. Welcher Mensch — außerhalb der Schule! — „betont" so? Damit wird erst die künstliche Schulsprache geschaffen, die alles Gefühl und alle Natürlichkeit tötet. Aus dem wundervollen musikalischen Instrument, das jedes ursprüngliche Kind ist, wird eine tote Maschine gemacht mit je einem Ventil für laut und leise. Zu diesen Ventilen hat der Lehrer durch feine und grobe Mittel die Fäden. Das Wort ist unterstrichen: es wird am Ventil „laut" gezogen. So. Das klappt. Das ist so ein Stück vom lebentötenden Mechanisieren in der Schule.

Laut und leise sind aber nur zwei Gegensätze unter einer *Fülle* von Nuancen, wie: schnell, langsam, ängstlich, furchtsam, erschrocken, heiter, traurig, übermütig, freudig, neckisch, trotzig, bittend, schmollend, herrisch, gleichgültig, geheimnisvoll, jauchzend.

Das Buch sollte überhaupt möglichst aus dem Spiele bleiben. Nur zu Hause zum Lernen brauchen's die Kinder, nachdem ihnen die Sache bereits vollständig zur Anschauung geworden ist. Die Methode des Unterstreichens kettet das Kind an das Buch. Das Buch stellt sich vor die innere Anschauung. Das Buch steht da wie ein Büttel: „Dies *soll so* sein, jenes so, das so!" Nirgends das freie, natürliche impulsive *Empfinden*: „das *ist* so!" Ich wies schon darauf hin, daß diese Art Gedichte zu lernen und herzusagen nur die mehr oder minder regelmäßige Funktion eines Apparates ist. Das Leben, vor allem das Gefühlsleben (außer der Unlust über den Drill) ist dabei ausgeschaltet. „Dichtung" heißt das nicht: Sprache als Ausdruck inneren Lebens, besonders des Gefühlslebens? —

Ich lasse die Begabtesten zuerst vortragen. Falsche Töne sollen sich womöglich gar nicht erst in das Gefühl des Kindes eindrücken.

Ich gebe jetzt den ganz persönlichen Ton, in dem ich mit meinen Kindern verkehrte — ein andrer wird's genau mit ebenso vielem Rechte anders machen, wenn er's nur ganz tut, wie *er's* fühlt.

„Sah ein Knab ein Röslein stehn . . ." Wird das dumpf und leblos gesagt: „Es war ein Knabe! Das ist ja ein Brummbär! Sah ein Brummbär einen Hackklotz stehn." (Nicht eine äußere Autorität sondern die *Anschauung* soll den rechten Gefühlston wachrufen.)

„Das ist kein Röslein! Hast du's denn nicht gesehn? Ein Königssohn hätte es zur Frau genommen und du guckst es gar nicht an!" „War so jung . . ." „Siebzig Jahre!!" (Ich humple als eine gebückte Alte zu der Kleinen hin:) „So alt!" „„Jung, jung, jung!" Sie bringt es noch nicht zustande. „Sieh" (ich nehme die Kleine hoch auf den Arm) „*du* bist jung! Wieviel Jahr?" „Neun." (Dabei wird sie

Digitized by Google

feuerrot und schämt sich, lacht aber dabei.) „Freust du dich nicht, daß du so jung bist? Wie? Jung bist du, lachen kannst du vor Freude drüber. Ach, wenn ich noch mal so jung wäre wie du! Ich bin aber auch noch jung! . . . Also: . . . „War so jung . . ." „Nein, das sind immer noch 35 Jahre. Wie alt?" „Neun." „Also: ich will jung so hören, daß es nur neun Jahre sind." „War so jung . . ." „So wenig freust du dich, daß du noch jung bist? Möchtest du wirklich schon ganz krumm gehen, graue Haare haben und gar keine Zähne mehr? Zeig mal, ob du noch Zähne hast! Siehst du: jung bist du noch! Da die braunen Zöpfe, da die weißen Zähne und die roten Backen . . . und rennen kannst du doch auch? Nicht? Und wie! Da käm' ich nicht mal mit. Und Heidenröslein ist sogar noch jünger als du!" „War so jung . . ."

„Morgenschön." „Das ist »mittagswelk«! Das ist schon ganz müde und schlapp und schön ist's gar nicht mehr, ganz welk und knitterig." „War so jung und morgenschön." „Ich seh den Tautropfen nicht, in dem sich die Sonne spiegelt!" . . . „Das ist ja noch ganz verschlafen." „Ich will dir mal schnell erzählen, wie's war:

Der Himmel war dort, wo die Sonne immer heraufkommt, schon ganz rot. Da erwachte das Heidenröslein und rieb sich die Augen. Gleich wird die Sonne kommen, dachte es und ich bin noch nicht gewaschen und geschmückt! Da flog mit seinen Libellenflügeln der Tau heran und goß ihm aus seinem Silberkrüglein drei Tröpfchen aus. Eins zum Waschen, da putzte es sich, eins zum Trinken, das war sein Morgenkaffee, und eins zum Schmücken, das war eine blanke Perle und Heidenröslein trug sie am Halse als Brosche. Als nun die Sonne kam und nach all ihren Kindern sah, da küßte sie das Heidenröslein so herzlich und lachte ihm zu, wie eben eine Mutter zu ihrem Kinde lacht, wenn sie ihre Freude dran hat. Da ward Heidenröslein vor Freude und Liebe noch ein wenig röter und die Perle an seinem Halse funkelte wie ein Rubin. Siehst du, da war Heidenröslein *morgenschön*!"

In dieser Weise wird das ganze Gedicht durchgenommen. Viel, viel Mühe kostet es. Nie darf der Lehrer mit Ungeduld, Vorwurf und Schelten die Kinder verschüchtern. Immer müssen sie Freude dran haben. Immer wieder muß er mit frischer Seele vorsprechen. Bis sie mit aller Kraft darnach ringen, daß sie's so schön zuwege bringen, wie der Lehrer. Sie genießen es ja selbst erst richtig, wenn ihr Gefühl nun leichter, flüssiger, lebendiger und wärmer ausströmen kann.

Ich wiederhole: Immer müssen die Kinder auf die *Anschauung* hingewiesen werden als auf den Born, aus dem allein der Rausch der Begeisterung, der Freude zu trinken ist. Und das darf nie mit trocknen, mürrischen Worten geschehen. Der Lehrer muß so erfüllt sein von der Anschauung und dem daraus quellenden Gefühl, daß er ganz von selbst überströmt und nicht ruht, bis die Kinder zur Teilnahme an seinem Genusse gebracht sind. So müssen's die Kinder empfinden: als ein *Mithinaufgezogenwerden zur Freude*.

Bei diesem Ergriffensein von der Sache, bei diesem Konzentriertsein auf die Anschauung strahlen Wesen, Wort, Miene und Gebärde des stark empfindenden Lehrers eine zwingende *suggestive Kraft*

Digitized by Google

aus. Da ahnen die Kinder Dinge, die sie noch nicht verstehen können; da wird ein Gefühlsleben in ihnen rege, das durch die klarsten Begriffe nie wachgerufen werden kann.

Vor allem: Es bildet sich in den Kindern mit der Fähigkeit auch der leise, aber immer stärker werdende Zwang zu schauen. Sie können schließlich gar nicht anders, als hinter Worten auch etwas schauen zu wollen. Was damit für die sprachlich-künstlerische Kultur gewonnen ist, brauche ich am wenigsten den Kunstwartlesern auseinanderzusetzen.

Max Alfred Vogel

(Weitere Beispiele folgen)

Klaviermusik und musikalische Bildung 2*

Man könnte die Versäumnisse unserer Klavierspieler, denen die besondere Literatur fürs Instrument ein und alles ist, vielleicht milder beurteilen, wenn dieses Schrifttum wirklich in seiner vollen Ausdehnung gepflegt würde. Noch immer behauptet die Zeit und der Geschmack Schumanns, Chopins und Mendelssohns einen unverhältnismäßigen Vorrang; von Chopin werden noch dazu die klaren und kräftigen Gebilde der Tänze ins Hintertreffen gestellt. Liszt gewinnt nur mit der virtuosen Klaviermusik Geltung. Die Programme der allermeisten Klavierabende, Prüfungskonzerte und häuslichen Darbietungen bestätigen diese Geschmacksrichtung. Wir müssen der Tatsache ins Auge sehen, daß in unserm Musiktreiben eine aufrichtige Liebe zu Beethoven, ein lebendiges Verhältnis zu Mozart, eine überzeugte Begeisterung für Bach Ausnahmen sind. Pessimistisch brauchen wir darum nicht zu werden: das unöffentliche, ja einsame Musizieren der wahren, stillen Musikfreunde hat viel mehr Wert und wirkt zuletzt auch mehr nach außen, als was mit Vorliebe der Oeffentlichkeit zustrebt. Solange freilich jene drei alten Meister als langweilig gelten — das sinnlose Schlagwort von klassischer Objektivität hat viel Schaden angerichtet — solange ist wohl keine Hoffnung, die herrlichen Schätze der Froberger, Couperin, Rameau, D. Scarlatti und so vieler anderer der konzertmäßigen oder häuslichen Musikpflege einzuverleiben. Auch hat die einseitige Bevorzugung der Schumannschen Epoche — der in größerem Zusammenhange niemand ihren Wert bestritte — eine unheilvolle Gleichgültigkeit gegen die gute neueste Hervorbringung zur Folge; von wem soll sich das Publikum führen lassen, wenn es sich der heutigen Klaviermusik bemächtigen will?

Den meisten Musikschulen und Privatlehrern des Klavierspiels kann der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie auf den äußern, unechten Glanz hinarbeiten; das Fingertechnische, und zwar die besondere Art, die sich Geläufigkeit nennt, raubt für andere als „dankbare" Klaviermusik Zeit und Lust. Die Notwendigkeit des öffentlichen oder halböffentlichen Auftretens richtet den Sinn des Lernenden zu früh darauf, was gefalle, was bei geringster Mühe den größten Eindruck mache. Als geheimste Triebfeder wirkt in dem Spieler nicht etwa der Drang künstlerischer Mitteilung, sondern die Sucht, das

* Vgl. Kw. XVIII, 3.

Digitized by Google

Kunstwerk hinter dem Ich zu verstecken. Darum hat auch, so fabelhaft einzelne technische Zweige des Klavierspiels ausgebildet wurden, die elementare Kunst des vielfältigen Anschlags in den letzten Jahrzehnten fast keine Fortschritte gemacht; erst die jüngsten Versuche, über die wir einmal in anderem Zusammenhang sprechen wollen, lenken die Aufmerksamkeit auf die feineren Wendungen eines klaren und gesangvollen Vortrags.

Dem Leser, der ein wenig auf uns hinhört, möchten wir raten, die Zeit, die er sonst etwa auf imponierende Fingerfertigkeiten verwendet hätte, dem planmäßigen Kennenlernen der alten Klavierliteratur zu widmen. Es wird ihn mehr beglücken, Haydns, Mozarts, Beethovens Klavierstücke und Variationen (neben den bekannteren Sonaten) zu genießen, als ein Stück in die Finger zu bekommen, das ihnen doch bald wieder entgleitet. Dann aber schenke er auch einmal wieder dem vierhändigen Spiel etwas übrige Zeit und sehe sich Mozarts und Schuberts Originalstücke an. Von selbst werden ihm weiterhin die vierhändigen Uebertragungen der Kammermusik und der Symphonien von Haydn bis Schubert in die Hand fallen. Und wenn sich die Zunftmusiker noch so schnippisch darüber auslassen, daß ein Mozartisches Quartett auf dem Klavier nicht so schön klinge — was kümmert's uns? Man lasse sich nicht irre machen, sondern spiele alles bei Peters und Breitkopf Erreichbare vierhändig durch, also auch Bachs Orchestersuiten, kurz, was die Verzeichnisse an alter Musik aufzählen. Das vierhändige Spiel bildet, während es die äußern Schwierigkeiten wesentlich *erleichtert*, den musikalischen Sinn nach mancher Richtung erquicklicher und erfolgreicher aus als das zweihändige. Vor allem schärft sich das Taktgefühl; dann der Sinn für Klarheit, für belebte, beseelte Stimmenführung. Auch ist es etwas Schönes um die enge Fühlung der beiden Spielenden, wenn sie sich gegenseitig begeistern, wenn ihr Sinn auf Wiedergabe eines und desselben Ausdrucks gerichtet ist und so ihre Seelen einander berühren. Zum mindesten lernt man gegenseitige Rücksicht und erprobt die Leiden und die viel größeren Freuden des Zusammenwirkens, sodaß man eine Ahnung bekommt, wie edel das Singen im Chor, das Musizieren im Orchester sein muß.

Dem vierhändigen Spiel empfehlen wir die älteren Meister deshalb, weil sie über ein gewisses Maß von Aufregung nicht hinausgehen, und in den langsamen Sätzen jene Ruhe wiederspiegeln, die in technischer Hinsicht eine glatte Ausführung verbürgt, während sie der Seele um so herrlichere Tiefen erschließt. Jeder, der längere Zeit mit seinem Partner an einem Instrument gespielt hat, wird die Beobachtung gemacht haben, daß das Unruhige, Pathetische, bis an die Grenze der Willenskraft Erregte, das sich in der neueren Musik findet, der vierhändigen Wiedergabe abhold ist. Doch gibt es Ausnahmen genug, und wir können namentlich mit Rücksicht auf die Symphonien Bruckners, über die wir oft befragt werden, versichern, daß sie sich vierhändig ebenso herrlich spielen, wie die Werke Mozarts und Beethovens, weil sie frei von jeder Nervosität sind. Allerdings hätten dies die Klavierübersetzer bewußter berücksichtigen dürfen; sie zwingen manchmal zu einem unnötig verzwickten Spiel.

Digitized by Google

Vielleicht freut es den einen oder andern, wenn wir ihn auch auf die Möglichkeit des dreihändigen Spiels aufmerksam machen. Es lassen sich so immerhin beträchtlich viele Werke der Orgelliteratur ohne weiteres am Klavier genießen. Man kann doch nicht untätig warten, bis Bachkonzerte in der Kirche allgemein geworden sind — man muß helfen, daß die Organisten mit Bach herausrücken, indem man ihnen zu verstehen gibt, daß man über alles wohl unterrichtet ist, was sie einem so oft vorenthalten. Da wir nun einmal unsere Phantasie ins Reich der Möglichkeiten ausgeschickt haben, so wollen wir noch ein Gebiet betreten, das freilich ohne weiteres nicht jedem praktisch zugänglich sein wird. Doch was hilft's — angesichts der Tatsache, daß auch in der Oeffentlichkeit das vierhändige Spiel an zwei Klavieren immer mehr in Gnade (oder Ungnade) kommt, möchten wir einige Worte darüber hinzufügen. Die Schwierigkeiten, zwei Klaviere auch nur leihweise zur Verfügung zu gewinnen, werden von uns gewiß nicht unterschätzt. Aber schließlich plaudert man gerne einmal von zukünftigen Dingen, sobald nur ein einziges Fädchen dorthin gesponnen werden kann.

Das Spiel an zwei Klavieren rückt zwar die Ausführenden in größere Entfernung, gibt ihnen dafür aber alle Vorteile, die der Einzelspieler genießt, zurück. Jeder von beiden schaltet über das ganze Griffbrett; die Töne umschmiegen und umschlingen sich, und ihre Wirkung summiert sich nicht mehr bloß, sie vervielfältigt sich. Indem jeder auf den andern achtet und sich alle Willkür abgewöhnt, bleibt er doch sein eigener Herr und kann seine volle Persönlichkeit wahren. Es kann z. B. der gewandtere Spieler die bewegte Partie nehmen, während der andere im Getragenen ganz ruhig bleibt. Der Klavierlehrer könnte sich überlegen, welchen Nutzen ihm ein zweites Instrument für den Unterricht bringe. Der Aufsicht über die Haltung des Schülers braucht er sich nicht zu begeben: zugleich kann er jede Phrase, jeden Lauf ohne Zeitverlust vorspielen. Das erspart ihm tausend Worte. Andere Vorteile wird er bald selbst gewahren: z. B. daß er die Form der Variation dem Verständnis unmittelbar einzuprägen vermag, indem er, wo es angeht, das Thema zu den Veränderungen erklingen läßt. Und bald glänzen die Augen des Schülers noch heller auf, wenn er mit dem Lehrer die Literatur für zwei Klaviere durchnehmen darf, ursprüngliche und übertragene (oder erst zu übertragende). Da winken nicht allein Bachs Konzerte für zwei, drei und vier Klaviere, Mozarts Konzerte für zwei und drei Klaviere, sondern auch beider Konzerte für ein Klavier in Uebertragungen für zwei Instrumente; erst bei Beethoven werden diese Uebertragungen in der Solopartie virtuos nach der Seite Liszts hin. Meister wie Schumann und Brahms haben Eigenes für zwei Klaviere geschrieben oder selbst übertragen; von Heutigen nennen wir Reger mit seinen Beethovenvariationen. Wie herrlich ist Rheinbergers Einrichtung der dreißig Goldbergvariationen Bachs! Was steht aber weiter noch offen? Die Symphonien Beethovens, darunter die neunte in einer mustergiltigen Uebersetzung Liszts. Von Bruckner bis jetzt die siebente Symphonie und bald auch die neunte, der alle andern gewiß folgen werden. Wenn erst einmal die Nachfrage nach der Literatur für zwei

Digitized by Google

Klaviere drängender wird, bleibt weiteres Angebot nicht aus; schon heute haben wir Versuche mit Bachs großartigen Orgelwerken (Gobbi, A moll-Präludium und Fuge), oder, um etwas anderes zu berühren, mit Liszts Ungarischen Rhapsodien (die zweite, von Stradal). Liszt selber hat seine Faust- und Dantesymphonie und alle zwölf symphonischen Dichtungen für zwei Klaviere gesetzt; der Kunstwart empfahl diese Ausgaben schon wiederholt. Die Wiedergabe von Orchesterwerken schärft den Sinn für Tonplastik, denn der Klangstoff ist etwas spröd. Es gehört Liebe dazu, an zwei Klavieren die Deutlichkeit zu wahren, weil die Klavierklänge zusammenrinnende Orchesterfarben in Linien zerlegen und unterscheiden, ohne jedoch die Durchsichtigkeit der Orchestergruppen zu erreichen. Es wäre zu wünschen, daß der gemeinsame Ehrgeiz von Verlegern und Künstlern Auszüge bescherte, die alles Entbehrliche, die Klarheit Trübende vermeiden, sodaß möglichst viel an zwei Klavieren vom Blatt musiziert werden könnte. Einstweilen stünde auch die Möglichkeit notengetreuen Spiels, z. B. vieler Orgel- und Kammermusikwerke offen; in Quartetten nähme der eine erste Violine und Bratsche, der andere zweite Violine und Violoncell. In Chorwerken würde man die Singstimmen und die Begleitung klar abgrenzen usw.

Wenn irgendwo ein Lichtgedanke ist, so widerspricht sich's nicht, wenn wir uns am kleinsten Schimmer, am zartesten Abglanz freuen und ihm gleichzeitig den vollen Sonnenglanz wünschen. Das Andante aus dem Es dur-Quartett Mozarts wird seine Stimmungskraft nicht wesentlich ändern, ob wir's am Klavier zweihändig (in der Petersausgabe) oder vierhändig, oder nach der Partitur an einem, an zwei Klavieren, oder mit vier Streichinstrumenten ausführen. Es fällt uns nicht ein, zu bezweifeln, daß letzterer Wiedergabe der Preis gebühre. Aber wenn wir eine Rangordnung der Ausführungen anerkennen, so müssen wir auch eine Rangordnung der musikalischen Elemente des Kunstwerks einräumen. Klangbeschaffenheit und Klangfarbe, die sich mit der Farbe bei Gemälden eben n i c h t glatt decken, sind doch offenbar im Verhältnis zu Melodie, Harmonie und Rhythmus untergeordneter Natur. Das beweist die Tatsache, daß unsere Eindrücke an Melodie, Harmonie und Rhythmus unvergleichlich strenger gebunden sind als an die Klangwerte. Wenn jemand ein Adagio Beethovens, das für Orchester geschrieben ist, am Klavier spielt oder hört, so kann erfahrungsgemäß der Eindruck auf das Herzensinnere ebenso tief und wonnig sein, wie im Konzertsaal. Eine triftige Einrede gegen Klavierausführungen von Orchesterwerken gibt es also nicht. Sonst müßten auch die Fugen des wohltemperierten Klaviers, viele Sonaten Beethovens und manches andere vom Klavier gemieden werden; denn sie haben mit den Bedingungen des Klavierstils wenig oder nichts zu tun. Weil sie die Schöpfer zu instrumentieren vergessen, wären die Stücke folgerichtig zum Schweigen verdammt. Es ist uns ernst mit dieser Folgerung: sieht man denn nicht, daß z. B. die Cis moll-Fuge mit drei Subjekten zu schwer auf dem Klavier lastet? Und der dritten Sonate Beethovens merkt man ja nur zu gut die Verwertung des Klavierquartetts von 1785 an. Aeußerst interessant wäre eine Vergleichung der instrumentierten Lieder Wolfs

Digitized by Google

mit dem Klavierpart. Wenn uns übermoderne Orchestertechniker vorhalten, ihre Musik verliere am Klavier viel oder alles, so sind wir bereit, den Spieß umzudrehen und auch einmal freimütig zu entgegnen: gut, wenn eure Musik auf dem Klavier, das an Melodie, Harmonie und Rhythmus das Wertvolle nicht ändern kann, trotz dieser Mittel keinen Eindruck hervorruft, so ist sie eben nur dem Klange zu lieb geschrieben. In einem Zeitalter, dessen Stilgefühl sich gerne an Redensarten berauscht, dürfen wir an das Verhältnis von Idee und Klang erinnern. Wer es stillos schilt, ein Orchesterwerk am Klavier wiederzugeben, der möge zuerst den Nachweis führen, daß sich Idee und Klang vollkommen decken. Werke, in denen Idee und Klang gänzlich ineinander aufgehen, gibt es viel weniger als man gemeinhin denkt; das zeigen die Umarbeitungen, Uebertragungen, die von den Tondichtern selber ausgehen — ein interessantes, wenig beachtetes Kapitel. Auch bei Bach würde unsere Unterscheidung vielleicht manches aufklären: es gibt offenbar Werke, die den Klang des Cembalos oder Klavichords ausnutzen, und solche, die über diesen Klang in die Zukunft hinausweisen. Mit Recht wird seit Berlioz in der modernen Orchestermusik die Klangfarbe selbst als Ausdrucksmittel in den schöpferischen Gedanken hereingezogen. Deshalb braucht sie ja die Elemente von Melodie, Harmonie und Rhythmus nicht aufzuzehren! Berlioz, Liszt und Wagner klingen aus verschiedenen Gründen am Klavier, so daß man in die rechte Stimmung kommt. Die Leser werden's vielleicht noch ein wenig überdenken wollen, aber wir müssen's, um zu Ende zu kommen, ohne Umschweif als unsere Ueberzeugung bekennen: die Klavier-Ausführung von Werken, die nicht eigentlich für das Instrument erdacht oder bestimmt sind, bedarf so wenig einer Entschuldigung, daß wir vielmehr froh sein sollten, am Klavier die Probe auf den echten Gehalt eines Kunstwerks machen zu können; Melodie, Harmonie und Rhythmus müssen mindestens ebenso interessieren wie die Klangfarbe. Werke, die nur vom Orchester oder Chor gut klingen, die sonst gar keine Teilnahme erregen, sind der Virtuosenmusik gleichzuachten, in welcher die äußern Klänge zum gedankenlosen Musizieren fortreißen. K Grunsky

Zur Baukunst von heute

Die Wahrheiten, mit denen die moderne Kunstbewegung anfing, sind rasch in kleiner Münze unter das Volk gekommen. Mit dieser kleinen Münze arbeitet nun die Dialektik in Kunstdingen. Und sie hat mit ihr bereits eine außerordentliche Verwirrung in den Köpfen angerichtet. Denn jene Wahrheiten vermochten zwar anzuregen, aber sie vermochten nicht, den Kindern die von den Eltern verlorene Sicherheit im ästhetischen Empfinden wiederzugeben. Die Unsicherheit des Urteils wirkte wieder auf die Formeln zurück, in denen man die Grundsätze aussprach, und auf die Schlüsse, die man aus ihnen zog. Da wurden die Wahrheiten selbst hier verbogen und dort gefälscht.

So scheint mir's an der Zeit, daß auf diesem Gebiet ein Rattenkönig von Scheinwahrheiten, Trugschlüssen und Halbheiten entwirrt werde, gerade damit die Wahrheiten, deren Bruchteile so gemißbraucht

Digitized by Google

werden, nicht wieder gänzlich verloren gehen. Ich möchte daher den Versuch machen, eine Reihe der meistgehörten Schlagworte auf ihre Berechtigung näher zu untersuchen.

Täglich können wir z. B. hören und lesen, daß wir die Zeit, die nur von außen nach innen baute, so gut wie überwunden hätten. Der moderne Künstler *baute von innen nach außen*.

Es sei heut nicht wieder von dem Stück Wahrheit die Rede, die der Satz enthält und die sich ja Gott sei Dank tatsächlich immer mehr durchringt. Sondern ich möchte darauf hinweisen, daß der Satz gerade nur und nicht mehr als eine halbe Wahrheit enthält, mit der genau so viel und so wenig anzufangen ist, als mit der Hälfte der entgegengesetzten Behauptung. *Wahre Baukunst denkt nämlich nicht daran, bloß von innen nach außen zu gestalten, sondern sie gestaltet genau so auch von außen nach innen*. Jeder Architekt, der wirklich ein Künstler ist, weiß, daß sich Außenseiten des Baues ebenso aus den Innenraumgestaltungen ergeben müssen, wie, daß sich aus der vorgefaßten Idee von der Außenerscheinung die glücklichsten Ideen für die Innenräume ergeben. Kein Künstler wird eine Reihe von Innenräumen nach Wunsch gruppieren und dann abwarten, was für eine Außenform sich daraus ergibt, sondern er wird die große Form der Außenerscheinung so intuitiv schauen, daß sie als Idee schon da ist, ehe alle Fragen des Innenbaues sich geklärt haben. Beide Ideen zu vollkommener Harmonie so zu verschmelzen, daß keiner von beiden Gewalt angetan wird, ist die eigentliche Arbeit des Architekten. Kein einfaches Stück Arbeit, zu dem weit intensiveres Gestalten not tut, als zu der heut sehr beliebten Methode, den Raum von innen heraus zu gruppieren und dann um das Ganze ein architektonisches Mäntelchen in Form von fünf Dachfirsten, sechs Hauben, sieben Erkern, acht Risaliten und neun Giebeln zu hängen und sich hinterher mit der „ehrlichen" Bauweise zu brüsten.

Man wolle sich einmal daran erinnern, wie die Natur baut. Wie sie etwa den menschlichen Körper aufbaut. Wenn der rücksichtslos von innen nach außen wüchse, so entstände aus der Aneinanderreihung von Lungen, Herz und Nieren ein sehr merkwürdiges Gebilde, aber nicht das Wunderwerk des menschlichen Körpers. Freilich, die ganze „Konstruktion" unseres Lebensorganismus müßte schön klar und deutlich vor uns stehen, wenn's die Naturbauerei so dilettantisch betriebe. Dem ist jedoch in keiner Weise so. Sondern die Natur schließt das alles fein sorgsam in das geglättete symmetrische Gebilde des menschlichen Körpers ein und verrät von dem Organismus nach außen nur gerade so viel, als sie nach dem Ratschluß ihrer höheren Zweckmäßigkeit für notwendig hält, während sie auf Manches, was nach außen ohne Belang ist, keinen Aufschluß gibt. Und gerade so verfuhr zu all ihren guten Zeiten die Baukunst.

Eine andere hiermit eng zusammenhängende Halbwahrheit ist die, daß wir die *Symmetrie* wie den bösen Feind zu meiden hätten.

Es ist wahr, die Baukunst hatte lange unter einer Tyrannei der Symmetrie gestanden. Damals hatten wir eine Tyrannis, heute haben wir eine Anarchie. Also man hatte eingesehen, daß auch asym-

Digitized by Google

metrische Anlagen gut sein können. Nun aber machte man sich flugs die Regel zurecht: jede symmetrische Anlage sei vom Uebel.

Wir mögen nun menschliche Gestaltungskunst ansehen, wo wir wollen: in allen Zeiten und in allen Ländern der ganzen Erde werden wir finden, daß Symmetrie eine der häufigsten Gesetzlichkeiten aller Baukunst ist. Dadurch, daß wir auch asymmetrische Bauwerke als schön erkannten, konnten wir lernen, daß Symmetrie kein absolutes und undurchbrechbares Gesetz sei — mehr aber nicht.

Wenn wir alle noch jene entsetzlich trivialen symmetrischen Gebilde in schrecklicher Erinnerung haben, so muß es uns doch allmählich klar werden, daß die entsetzlich trivialen Formen, nicht aber ihre symmetrische Anordnung die Ursache unseres Grausens war. Dieselben trivialen Formen, unsymmetrisch angeordnet, werden um kein Haar besser. Im Gegenteil, sie wirken noch schlimmer, denn es läßt sich doch wohl nicht leugnen, daß Symmetrie an sich ein gewisses ästhetisches Lustgefühl erregt. Die heutige Manie, *jeder* Symmetrie aus dem Wege zu gehen, entspringt wohl großenteils der Unfähigkeit, den *Organismus* harmonisch in symmetrischer Gestalt zu fassen. Und wir können immer wieder beobachten, daß die *Meister* der Baukunst es verstanden, die Organe nicht gewaltsam zur Symmetrie zu zwingen, sondern sie scheinbar spielend wie von selbst dahin gelangen zu lassen.

Um irgend ein Bauwerk der Alten, deren Grundgedanke auf Symmetrie gestellt ist, zu zeigen, führe ich hier das Pantheon in Rom an. Die Beispiele, die man hier (auch aus andern Kulturen als der griechisch-römischen) zeigen könnte, sind ja so unendlich zahlreich, daß ein Jeder an anderen Stellen Gelegenheit hat, sie sich auf unsere Fragen hin prüfend anzusehen. Aus der klassischen Antike zahlreiche asymmetrische Bauwerke zu finden, dürfte nicht leicht sein; dagegen sind sie charakteristisch für die nordisch-mittelalterliche Bauweise. Abb. 2 zeigt eine wohlerhaltene Burg mit mittelalterlichem Unterbau und späterem Aufbau. Die ganze Anlage ist nicht auf Symmetrie gestellt, wenn auch die einzelnen Bauglieder weit mehr symmetrische Haltung haben, als unsere modernen „malerischen" Bauten. Aehnlich ist Abb. 6, in der zwar auch die einzelnen Bauglieder, nicht aber die Gruppierung nach Symmetrie streben. Abb. 4 zeigt ein Beispiel dafür, wie man heut den Begriff Symmetrie und Asymmetrie mißversteht. Sie zeigt uns ein Haus, das im heutigen Sinne „verschönert" worden ist. Es war zweifelsohne ein Haus, wie es etwa Abb. 3 zeigt; etwas kleiner in den Abmessungen, aber im Charakter ganz ähnlich. Die Vortrefflichkeit solcher Häuser habe ich hier zu oft beschrieben, als daß ich das wiederholen müßte.

Es ist ein Nutzbau, der auf das natürlichste aus Material und Bedingungen hervorging. Die Notwendigkeit einer würdigen repräsentabelen Haltung, vieler und heller Zimmer mit zahlreichen Fenstern, das Dach, das viel Raum und viele Kammern hergab, der Mittelrisalit, der dem Ganzen eine straffe und doch anmutige Gliederung verlieh und einen schönen Wohnraum ergab — alles zusammen brachte dieses Ergebnis, wie die Tradition es damals als selbstverständlichen Typus aufweist.

Digitized by Google

Da unsere Zeit die Augen verloren hat, um das zu erkennen, so verballhornt man heute solche Bauten in der Meinung, die Symmetrie müsse künstlich herausgebracht werden. Man vergißt ganz, daß jedes Ding seine charakteristische Haltung hat, die man nicht willkürlich mit der entgegengesetzten vertauschen kann. Wer eine Hand mit Gewalt an sich symmetrisch machen wollte, würde nichts klügeres tun, als wer versuchte, ein Gesicht mit Gewalt asymmetrisch umzugestalten. Der Ausdruck der einzelnen Hand beruht auf ihrer Asymmetrie, die des Gesichts auf seiner Symmetrie. Hier bei unserm Hause auf Abb. 4 hat man ganz und gar willkürlich Formen aufgepfropft, die von Häusern mit ganz anderem Charakter herrühren, wie er etwa in reinerer Gestaltung an dem vortrefflichen Bau auf Abb. 13 zu finden ist.

Abb. 5 zeigt einen modernen Bau (von Messel), der im wesentlichen symmetrisch erdacht ist. Aehnlich ist die Abbildung am Schluß (auch von Messel). Noch an manchen andern modernen Häusern guter Architekten ließe sich erweisen, daß Symmetrie zum Geiste vieler Anlagen durchaus gehört.

Ein allerdings nicht mehr ganz neuer Theaterbau (Abb. 7) zeigt uns ebenfalls großartige einfache Formen in symmetrischer Ordnung und monumental. Dies Haus ist so vortrefflich, daß ich mich wundern würde, wenn man es nicht bald durch einen „Prachtbau" ersetzen wollte.

Abb. 8 zeigt einen recht miserabeln symmetrischen Bau. Aber man wird sich leicht klar machen können, daß weder die Symmetrie noch die klassischen Formen an diesem Machwerk Schuld haben, sondern höchstens, daß dieser kopflosen Anhäufung verballhornter klassischer Formen selbst die symmetrische Anordnung nicht aufhelfen konnte.

Abb. 9 ist eine Art Widerspiel von dem Hause auf Abb. 4. Es zeigt eine gewaltsame Spiegelbildanordnung, wo sie ganz und gar nicht hingehört. Das Haus ist übrigens an sich auch ein hübsches Beispiel unseres Mietskasernenstils. Was sich der Mann wohl bei der Dachzwiebel gedacht hat?

Aus der Welt des Kleinen zeige ich in Abb. 11 noch ein charakteristisches Beispiel. Es ist ein Haus mit einem Pultdach, vor das man einen rechteckigen Fachwerkgiebel als Kulisse gesetzt hat. Da nicht die geringsten sachlichen Gründe vorliegen, ist der Aufbau offenbar lediglich aus „Schönheitsgründen" entstanden, um eine repräsentabele, der Symmetrie sich nähernde „Fassade" zu erzielen. So monströs das Gebäu, es ist durchaus charakteristisch für den Geist unseres heutigen oder vielleicht auch des gestrigen Bauens.

Abb. 12 und 13 führe ich an als Beispiele *guter* moderner asymmetrischer Anordnung. Obwohl die wundervolle große Stiftsanlage von Hocheder in den einzelnen Baugliedern die natürliche Symmetrie bewahrt, ist die Gruppierung doch ganz frei. Noch „malerischer" im guten Sinne des Wortes ist Thrioth in seinen bekannten Schulhäusern. Wo die Asymmetrie so aus dem Geiste des Ganzen hervorgeht, wird niemand sie schelten wollen.

Endlich möchte ich noch ein paar traurige Beispiele der Leidenschaft für künstliche Asymmetrie zeigen. In Abb. 10 sehen wir einen Giebel, dem rechts ein *massives* Türmchen ohne irgend welchen

Digitized by Google

Hohlraum rein als Zierat aus der Schulter wächst. Ich gebe zu, das sind die Narrenhausauswüchse unseres heutigen Bauens. Man wird aber auch mir zugeben müssen, daß diese Auswüchse nur charakteristisch für dies Bauen selber sind.

Die letzte Abbildung zeigt eine Bauunart, die heute geradezu Mode geworden ist: auf einen Giebel einen zweiten kleineren als Attrappe aufzukleben. Selbst wenn der kleinere Giebel als wirklicher Risalit kräftig herausgehoben und durchgeführt sein würde, sollte man doch einen solchen Pleonasmus eher meiden als suchen. Aber in den hier gemeinten Fällen im Sinne unseres Beispiels ist der kleinere Giebel auch nicht im mindesten von innen heraus berechtigt, er repräsentiert lediglich jenes sinnlose Spielen mit „Motiven", die unsere Erziehung in den Bauschulen großgezogen hat.

Paul Schultze-Naumburg

Lose Blätter

Aus „Asmus Sempers Jugendland" von Otto Ernst

Vorbemerkung. „Ein entzückendes Buch" schreibt die Verlagshandlung L. Staackmann in Leipzig über den Prospekt — und diesmal wollen wir nicht rechten: es ist wirklich „ein entzückendes Buch". Die „Wärme", an die wir wiederholt jene erinnerten, die zumal an den neueren Bühnenstücken Ernsts immer wieder allein auf die Mängel und Auswüchse hinwiesen, diese Wärme von innen her, die ein zu wohliges und zu seltenes Gut ist, als daß wir uns ihrer nicht freuen sollten, selbst wo sie nur gelegentlich zwischen Mißlungenem hervorkommt, durch dieses ganze Buch hier strahlt sie von vorn bis hinten rein. Es bringt also die Geschichte eines Kindes, und irren wir nicht, so hat der Junge, den wir da von der Geburt in der armen Zigarrenarbeiterstube bis zum Eintritt ins Lehrerseminar begleiten, im Leben nicht Asmus Semper, sondern Otto Ernst Schmidt geheißen — jedenfalls ist so viel des im besten Sinne Intimen darin, daß der kleine Schmidt sicherlich im Semper steckt. Wir haben manche gute Kindheitsschilderung im Deutschen, auch noch bessere als diese, denn wir haben ja welche selbst von Goethe, Keller und Hebbel, aber seit Jahrzehnten haben wir keine neue erhalten, die ebenso gut wäre. Vor allem: so gemütswarm sie ist, sie ist nicht im mindesten sentimental; der das geschrieben hat, fühlt noch heute ganz genau, wie es in einem zwar bitterarmen, aber auch kerngesunden Jungen ausschaut. Dann: es ist alles hübsch realistisch, hübsch wirklichkeitsgemäß, es ist z. B. nicht verheimlicht, daß dieser Asmus ein eitles und schleckeriges Bürschlein ist, doch ist es ja noch niemals zum Gernhaben hinderlich gewesen, wenn einem um seine Knochen richtiges Menschenfleisch wuchs. Brauch ich einen weitern ständigen Gast bei solchen Eigenschaften erst zu nennen? Wo Gemüt, Gesundheit und Wirklichkeitssinn zusammenhausen, ist ja ganz selbstverständlich Bruder Humor als Vierter am Tisch. Also — weiterer Vorrede bedarf's nicht. Und so wollen wir nun dem Otto Ernst selber zuhören, wie er uns von da und dorther ein paar Stücke Asmussischer Jugend erzählt.

*

Digitized by Google

Wenn Asmus Semper mit seinen Gedanken immer weiter in die Vergangenheit zurückging, immer weiter, immer weiter, dann kam er zuletzt an einen Augenblick, da er in einem weißen Kleidchen auf dem Treppenabsatz gesessen und seine Mutter über das Geländer der Treppe hinweg mit einer Nachbarin geplaudert hatte. Darüber hinaus ging's nicht: es war seine früheste Erinnerung. Das war im Grunde sehr wenig; für Asmus Semper aber war es immerhin etwas. Jenen Augenblick umgab für alle Zeiten ein silbernes, luftiges Licht der Frühe, wie wir es sehen, wenn durch fallenden Regen die Sonne bricht — es war der Tagesanbruch seiner Seele.

Das nächste große Ereignis, das seine Spuren für immer in sein Gedächtnis grub, war ein Barbierbecken. Es hing über einer Tür an der Straße. Es funkelte herrlich, wenn der Wind es bewegte, und war wohl das Schönste, was es auf der Welt gab. Und eines Sonntags ging Ludwig Semper, der Vater, in das Haus mit dem herrlichen Becken hinein, und seinen Sohn Asmus trug er auf dem Arm. Ein Mann, der immerfort redete, legte Asmus die Hand auf den Kopf, und dann wischte er dem Vater einen weißen Schaum ins Gesicht. Wenn der Mann redete, sah ihn der Vater immer ganz ruhig mit seinen großen Augen an und sagte: hm! Und dann faßte der Mann den Vater bei der Nase und kratzte den Schaum wieder ab. Und als der Vater mit seinem Asmus wieder draußen war, kamen sie gleich auf einen Platz. Da war es sehr schön, weil es so frei war. Und da standen mehrere Männer in sauberen Röcken; mit denen sprach der Vater. Die Männer in sauberen Röcken waren auch schön, überhaupt war an dem Tage die ganze Welt wunderschön, weil überall Sonntag war.

Hierauf folgte in den Erinnerungen Asmussens ein großes schwarzes Loch, und dann sah er sich plötzlich auf einer Schubkarre sitzen, die sein Bruder Alfred vor sich herschob. Und als die Fahrt zu Ende war, fand sich Asmus in einem anderen Hause. Man war umgezogen.

In dieser Wohnung war es nun ganz herrlich. Gegenüber erschienen nämlich Männer, und die fingen an, ein großes vierkantiges Loch zu graben. Wagen mit lebendigen Pferden davor kamen und brachten die ausgegrabene Erde weg. Die Pferde scharrten mit den Hufen, bissen einander in den Nacken und schüttelten dann die Köpfe, daß das ganze Geschirr klirrte. Zu dieser Zeit faßte Asmus den festen Entschluß, Fuhrmann zu werden, wenn er groß wäre. Hoch oben auf dem Wagen sitzen und immerfort auf die Pferde losschlagen, das dünkte ihn das Schönste auf der Welt. Die Sache wurde aber noch viel hübscher. Es kamen Wagen voll roter Steine; wunderhübsch rot waren sie, und diese Steine wurden aufeinandergepackt. O, was für eine Menge Steine! Das waren ja wohl tausend Stück oder vielleicht gar hundert! Es kam aber noch immer besser. Eines Tages kam ein Mann, schüttete weiße Steine in eine Grube, ließ kaltes Wasser darüber laufen, und alles fing an zu kochen! Der kleine Asmus drückte mit seinem Näschen fast die Fensterscheibe ein, so genau sah er zu. Und die Augen riß er auf — sperrangelweit. Und als er zufällig den Mann ansah, der Steine kochen konnte, da stand der da und sah ihn auch an und riß auch die Augen auf und lachte dann und nickte ihm zu. Asmus schämte sich und zog sich ins Zimmer zurück. Als dann aber einer von jenen Frühlingstagen kam, die zu allem Mut machen, ging er

Digitized by Google

hinaus und kam dem Bauwerk immer näher, und als der Steinkocher den Finger in den Mund steckte und dann einen Knall hervorbrachte, wie wenn ein dicker Pfropfen aus einer Flasche fliegt, da waren sie von Stund an Freunde. Asmus sagte „Onkel Steinemann" und der Maurer sagte „Meister". Der Maurer fragte: „Na, Meister, wo soll ich jetzt'n Stein hinlegen?" und dann sagte Asmus „da", und nach Hause kam Asmus nur noch zu den Hauptmahlzeiten. „Nun bauen wir die Wohnstube!" rief er dann, wenn er zur Tür hereinkam.

Es ist ein Glück und ein Unglück, daß die Häuser einmal fertig werden. Für den Architekten und Baumeister Asmus Semper war es nur ein Unglück. Eines Tages stand ein düsterer viereckiger Steinhaufen, wo ehemals freie Luft und flimmerndes Licht gewesen war, und der Freund, der hundertmal am Tage sein Pfropfen-Kunststück gemacht hatte, war verschwunden und kam nicht wieder. So klein das Herz des kleinen Asmus auch war — die Treulosigkeit des Maurers tat ihm doch weh. . . .

Und die Erinnerung erwacht erst wieder an einem kleinen, schmalen Dorfteiche; vom Geschnatter der Enten und Gänse wacht sie auf. Und wenn sie, im Grase liegend, die Augen aufschlägt, sieht sie zwischen den Stämmen von sieben Bäumen, die am Ufer stehen, drei kleine, kümmerliche Häuser stehen von denen jedes umfallen würde, wenn es der Nachbar nicht stützte. Diese drei Häuschen hießen im Volksmunde das „kurze Elend", weil die acht oder zehn Häuschen, die im rechten Winkel dazu standen, der „lange Jammer" hießen. Mit dem kurzen Elend darf man es nicht wörtlich nehmen. Die siebenköpfige Familie Semper, die später acht- und neunköpfig wurde, hatte meistens Fleisch zu Mittag, und zwar ein halbes Pfund. Das heißt: wenn der Vater Arbeit hatte. Hatte er keine, so gab es zunächst, in der hoffnungsvolleren Zeit, Mehlklöße mit Pflaumen, später ging man zu Kaffee und Brot über, erst zu bezahltem Kaffee und Brot, dann zu geborgtem. Wenn der letzte Kredit und das letzte Fett am Ausgehen waren, schnitt die erfinderische Mutter Kartoffelscheiben aufs trockene Brot, was eigentlich den Teufel durch Beelzebub austreiben heißt. Das erstreckte sich so durch Asmussens ganze Kinderzeit. Wenn man also nicht eigentlich von Elend sprechen kann, so kann man doch auch nicht von kurz reden.

Was die Kartoffeln anlangt, so wurden sie bei Herrn Schnede gekauft, der ganz weit drüben am andern Ufer des fünfzig Schritte breiten Dorfteiches wohnte. An diesen Herrn Schnede dachte der kleine Asmus nicht ohne Groll. Als er sich eines Mittags an einer Kartoffel den Mund verbrannte und darüber klagte, daß immer die Kartoffeln so heiß wären, da sagte die Mutter: „Ja, das sind Schnedes Kartoffeln, die sind immer so heiß." Seit dem Tage blickte Asmus mit einer gewissen Scheu nach dem alten baufälligen Strohdachhause des Herrn Schnede hinüber.

Nur der Esel konnte den kleinen Semper wieder mit Herrn Schnede versöhnen, der Esel, der jeden Morgen, den Gott werden ließ, den Grünwarenkarren seines Herrn durch das Dorf zog, oder besser gesagt, ziehen sollte. Denn dieser Esel stand immer nach drei Schritten still und war dann nur schwer wieder in Bewegung zu setzen, wie jeder Esel, der einen Gedanken hat. Dergleichen macht einen Esel für zuschauende Kinder sehr interessant, und dieses Schauspiel war um so reizvoller, als Herr Schnede ununterbrochen zu rufen pflegt: „Kantüffeln, hüh! — groote Bohnen, hüh! — Kohl, witten Kohl, hüh!!" Er war ein Phantast, dieser Herr Schnede:

Digitized by Google

er zog den Karren mitsamt dem Esel, und es ist kein Wunder, daß er einen feinen Künstler erzeugte, der in späterer Zeit seinem Heimatsflecken Ehre erwarb.

Daneben liebte Asmus von ganzem Herzen Herrn Diepenbrock und seinen Mond. Asmus hatte wiederholt bemerkt, daß der Mond über Diepenbrocks Hause heraufkam, und als er eines linden Abends wieder einmal an der Hand seines Vaters am Dorfteich spazierte, da fragte er: „Vater, das ist doch Diepenbrocks Mond, nicht?" „Ja," sagte der Vater, das ist Diepenbrocks Mond." Dabei schütterten seine breiten Schultern wieder heftig auf und ab. Es war ein sehr guter Mann. . . .

Auf Wiesen und Wegen ringsum sagten sich Fuchs und Hase gute Nacht. und eines Morgens hatte der Gastwirt, der hundert Schritte weit entfernt wohnte und bei dem die Kultur anfing, ein Füchslein im Käfig, das in kalter Nacht in die Falle gegangen war, und die Kinder standen herum und schauten mit weisen Reden zu, wie der Gefangene mit zweifelhafter Lustigkeit hin- und widersprang. Uebrigens standen die Sempers nicht allein auf dem Vorposten; es wohnten wohl noch drei oder vier Familien in der Wildnis, unter diesen auch die des Hauswirts Moses. Vor dem Semperschen Hause, am eigentlichen Wege, lag ein Haus, das für einen besseren Schafstall gelten konnte, und in diesem wohnte der Grundeigentümer Moses. Moses war so häßlich, daß man unmöglich erkennen konnte, ob er arisch oder semitisch aussehe; höchstwahrscheinlich war er auch schon in Vaters- oder Großvaterslenden getauft worden, und sein einziges Kind Adolfine wurde christlich unterrichtet und konfirmiert.

Als der kleine, bucklige und krumme Herr Moses im Semperschen Hause erschien, um den fanatisch rauchenden Ofen zu reparieren, da starrte Asmus ihn mit Furcht und Grauen an. Er begriff gar nicht, warum dieser Mann ihn bei seiner Töpferarbeit immer mit einem seitwärts drohenden Auge anblickte. Dann erhob jener gar die lehmbeschmierte Faust, schüttelte sie gegen Asmus, rief: „Warte, du!" und blickte dabei schrecklich böse zum Fenster hinaus. Asmus sah nach dem Fenster; aber da war niemand zu sehen. Erst als sein Vater ihn lächelnd ansah, begriff er, daß die Drohung ihm gelte und daß Herr Moses mit ihm scherze. Und als er ihm gar einen Schilling schenkte, da war Asmus fest davon überzeugt, daß Herr Moses, obwohl er über alle Maßen schielte, ein prächtiger Mann sei.

Der kleine eiserne Ofen rauchte charaktervoll weiter; aber wenn man mit dem Mietzins im Rückstande ist, so kann man nicht viel sagen, besonders nicht, wenn der Hauswirt so ausdauernd geduldig ist wie Herr Moses. Uebrigens sah Asmus den Mann niemals wieder; es wußte eigentlich niemand, wo Herr Moses sich aufhalte und was er treibe. Nach einigen sollte es auch eine Frau Moses geben und man wollte sie einige Male gesehen haben; andere behaupteten, eine Frau Moses existiere überhaupt nicht. Nur die dreizehnjährige Adolfine, die vermuten ließ, daß auch die Mutter keine Schönheit gewesen, sah man gelegentlich aus- und eingehen, hörte man hin und wieder im Hause wirtschaften. In der Schule tauchte sie nur in großen Zwischenräumen und flüchtig auf; ihre Neigung und ihre Begabung zogen sie nicht dorthin. Man sah sie nie mit andern Kindern spielen; nur mit Asmus Semper gab sie sich gern ab und behandelte ihn wie eine mütterliche Freundin. An milden Abenden saß er mit ihr vor ihrer Tür auf der Schwelle, und sie erzählte ihm, dort drüben,

Digitized by Google

wo die verlassene Färberei liege, auf dem schwarzen Teiche, der ganz unergründlich sei und bis an die andere Seite der Erde reiche, da sehe man des Abends Lichter tanzen. Da habe sich der Schneider Jensen mit seinem Sohne ertränkt, weil seine Frau alles versoffen habe.“ Wenn es draußen stürmte und schneite, dann saß er bei ihr in der Küche, die wohl seit Menschengedenken nicht aufgeräumt und so voll gepfropft und verstaubt und verräuchert war, wie das Laboratorium eines Alchymisten. Am Herde hockend wie eine Sibylle, beim schwälenden Docht eines Petroleumlämpchens, erzählte sie ihm, daß es in der Nacht vor dem Tode ihres Bruders dreimal ans Fenster geklopft habe und daß es zuweilen auch jetzt noch klopfe. Sie glaube, es sei ihr Bruder; aber sie habe eine schreckliche Angst, hinauszugehen. Sie erzählte auch, in der Sylvesternacht könnten die Pferde und Kühe sprechen, und dann sagten sie, wer im nächsten Jahre sterben müsse. Zuweilen wurde ihr Spuk- und Aberglaube selbst dem kleinen Asmus zu dick, und dann sagte er, das Kinn auf beide Fäuste gestützt: „Das glaube ich nicht.“ Dann wurde sie giftig, riß keifend ihren großen Mund auf und setzte ihn vor die Tür. Wenn er ihr aber glaubte, dann teilte sie ihre täglichen Buchweizenklöße mit ihm. Er aß sie mit besonderem Eifer, obwohl seine Mutter sie unvergleichlich besser bereitete, und glaubte, etwas absonderlich Leckeres zu speisen; denn Kindern schmeckt fremdes Gekröche, wenn's auch weder gesalzen noch geschmalzen ist, immer besser als das heimische.

Das hatte Asmus sich sogleich vorgenommen: die verlassene Färberei und den unergründlichen Teich wollte er einmal aufsuchen. Wenn nur nicht der Winter ein so kalter, harter, böser Mann wäre, der einem in die Zehe sticht, in die Finger schneidet, die Ohren zwickt und die Nasen kneift, daß man glaubt, die Nase wäre überhaupt verschwunden. Aber seine Schwester Adelheid hatte von den Herrschaften, bei denen sie diente, einen dicken Rock und ein paar Knabenstiefel geschenkt bekommen, und die brachte sie im Triumph ins Elternhaus. Frau Rebekka Semper war eine unübertroffene Künstlerin mit Nadel und Schere; sie hatte sich einmal aus einem Regenschirm eine seidene Bluse gemacht, und sie machte aus dem allzu langen Rock einen passenden für Asmus. Eines Nachmittags, als Asmus in diesem Staatsrock und in seinen mehr als hinreichend großen Stiefeln vor der Tür spielte und einen Stall für den Fuchs zimmerte, den er fangen wollte, da dachte er: Du sollst doch einmal nach der Färberei gehen. Er setzte langsam ein Bein vor's andere, und siehe da, es ging immer besser. Der Winter war kein kalter und böser Mann, nein ein warmer, stiller, freundlicher, milder Mann war er. Er hatte dicke, weiche Decken auf den Weg gelegt und die Heckenwände ringsumher so dicht mit weißem Pelz umhüllt, daß man wie in einem heimlichen Gemach geborgen war in der stummen Winterwelt. Der Weg zu Asmussens Füßen rief lockend: Komm, komm! — und rief lockender und weicher, je weiter er ging; die silberne Blütenpracht der bereiften Birken rief: Komm, komm! und ließ lautlos fallende, weiße Dolden herabsinken; die feuerrote Sonne sah durch's funkelnde Gewirr eines Gebüsches und lockte: Komm, komm! Gar nicht mehr kalt war der Winter, nein, im Gegenteil: da drinnen in der kleinen Kammer, wo das Herz pochte, da war es so warm und wohl wie noch in keinem Sommer. Er kam an den Färberteich, näherte sich behutsam dem Rande, schaute furchtsam hinein und dachte: Unergründlich — unergründlich! Dabei durch-

Digitized by Google

lief ein Schauer seine Seele; denn in einem unergründlichen Teiche ertrinken, das schien ihm besonders schaurig. Niemals kam man wieder heraus, niemals! Und er starrte minutenlang hinein, als müßte er dennoch den Schneider und seinen Sohn im Dunkel der Tiefe erkennen können; aber er erkannte nichts. Dann lief er weiter; der Winter lockte ihn weiter. Ja, selbst das Schweigen lockte nun, das wegeweite, felderbreite Schweigen, und sprach zu ihm mit einer Stimme, die so leise war, wie wenn zwei Schneeflocken zusammenschmelzen: Komm nur, komm! Und nun war er der Sonne so nahe, daß er nur noch über ein einziges Feld zu gehen brauchte, um bei ihr zu sein. Er blickte träumend hinein in ihre rote, wogende Glut. Da — da war es — da überfiel ihn das tückische Schweigen von hinten und griff mit kalten, langen Fingern um seinen Hals. Er fuhr zusammen; er drehte sich hastig um und sah nun, daß er ganz allein auf der Welt war. Nach Hause! dachte er. Und er kehrte um. Aber da waren zwei Wege, welchen sollte er gehen? Er entschied sich schnell und ging links. Aber er ging und ging, und sein Elternhaus wollte sich nicht zeigen. Da ging er schneller, und endlich lief er in stummer Angst ohne Wahl des Weges dahin. Er lief so hastig, daß er stolperte und fiel; er stand wieder auf, klopfte sich den Schnee von den Kleidern und lief weiter. Aber der Schnee, der sich beim Fallen an seine Finger gesetzt hatte, schmolz, und die Fingerchen wurden starr und begannen zu kribbeln und zu schmerzen. Jetzt stand er wieder vor einer Gabelung des Weges. Da sah er sich um und dann brach er los mit einem schrecklichen Geheul. Und heulend lief er jetzt rechts dahin, immer

trapp trapp trapp trapp trapp trapp

und dabei unausgesetzt heulend

Hu — u — u — u — u — u — u — u

da — da sprang ein Tier über den Weg, ein ganz dünnes, schlankes; es war ein Wiesel; aber er kannte es nicht; er stand plötzlich still und schaute ihm stumm, mit weit aufgerissenen Augen nach. Dann hub er wieder an zu laufen mit

Hu — u — u — u — u — u — u — u

und Asmus Semper und diese seine Geschichte hätte vielleicht ein vorzeitiges Ende im Schnee gefunden, wenn nicht plötzlich, wie mitunter die Rettung um die Ecke in unsern Weg einbiegt, genau so plötzlich um die Ecke in den Weg eine lange Gestalt mit fliegenden Rockschößen eingebogen wäre. Die Gestalt rief und fuchtelte mit den Armen; aber da ihr Gesicht dem spärlichen Lichte abgewandt war, so sah sie aus wie ein schwarzer Mann, und Asmus dachte: das ist der tote Bruder von Adolfine Moses! er machte schleunigst Kehrt und lief wie rasend davon. Aber jetzt hörte er seinen Namen: „Asmus! Asmus!“ rief es — und die Stimme kannte er auch — er blieb stehen und sah sich um, und in langen Sätzen flatterte der Wolkenschieber auf ihn zu.

„Asmus. Junge, verdrehter Kerl, was machst du denn? Wo bist du denn gewesen?“

„Ich weiß nicht,“ sagte Asmus.

„Was willst du denn mit dem Hammer?“

„Hammer?“ fragte Asmus, und die dicken Tränen hingen ihm noch an den Backen. Richtig: den Hammer, mit dem er den Fuchsstall machen wollte, hatte er mitgenommen und auf der ganzen Reise krampfhaft fest-

Digitized by Google

gehalten. Der Wolkenschieber erzählte ihm, daß die ganze Familie ausgegangen sei, ihn zu suchen.

„Ist Mutter tüchtig böse?" fragte Asmus.

„Nein, das glaube ich nicht," beruhigte ihn sein Freund.

„Geh man mit hinein," sagte Asmus, „dann tut sie mir nichts; wenn Besuch da ist, kriege ich keine Schläge."

Heinrich der Seefahrer versprach es ihm; aber es hatte dessen nicht not: Rebekka Semper, die Mutter, schalt zwar; aber sie schalt sehr mangelhaft, weil sie gleichzeitig vor Freude lachen mußte.

Ludwig Semper sah seinen Sohn nur immer mit einem ruhigen Lächeln an und sagte nichts. Er sah aus, als wenn er sich gar nicht beunruhigt hätte; er schien eine Gewißheit zu fühlen, daß er und sein Asmus so früh nicht voneinander getrennt würden.

Der Weg zum „Süßen Kringel" war fast noch schöner als der durchs Holstenloch. Er führte durch die Moortwiete, von deren beiden Seiten die Büsche so sehnsuchtsvoll einander zustrebten, daß sie oben ihre Arme ineinander verschlangen und daß man glauben konnte, man wäre nicht mehr auf der Erde, sondern in einem Laubengange des Himmels, wo die Vögel wieder Vertrauen faßten zu den Menschen, wo man ohne Essen und Trinken leben könne in alle Ewigkeit. Und sicherlich war auch die Moortwiete der Himmel im Vergleich zur Tabakstube voll Dunst und Staub. Der gute Asmus ging nun ins zehnte Jahr und wurde immer ernster genommen, das heißt er mußte immer regelmäßiger die graue Leinenschürze vorbinden und sich an den Arbeitstisch setzen. Sobald er aus der Schule gekommen war und eine Schnitte Brot bekommen hatte, mußte er heran. Zuweilen gab er sich einen gewaltsamen Ruck und arbeitete wie ein Besessener; aber es war so viel Arbeit zu tun, daß er doch vor dem Abendessen nicht fertig wurde. Da entschloß er sich bald, konsequent zu sein und nur noch zu faulenzen. Er entwickelte die Faulheit zu einer Kunst. Er betrachtete ein einzelnes Tabaksblatt so lange, als wenn er seine Individualität gegenüber allen andern Blättern festzustellen hätte; wenn er die Mittelrippe herauszog, schien er zu studieren, bis zu welchem Grade man die Bewegung der menschlichen Hand wohl verlangsamen könne, und bevor er das nächste Blatt in die Hand nahm, verfolgte er eine langsam vorüberziehende Wolke bis zum gänzlichen Verschwinden oder er repetierte im Stillen Schillers „Kassandra", oder er führte im Vorübergehen den „Freischütz" auf. oder er dachte daran, wie er sich im Winterschnee verlaufen hatte und er verlief sich abermals und konnte aus der zauberischen Stille nicht zurückfinden und schrak heftig empor, als man ihn anrief und zur Arbeit ermahnte. Er erfand sinnreiche Methoden, den unzubereiteten Tabak verschwinden zu lassen, als wär er erledigt; er ersann die unerhörtesten Vorwände, um auf einen Augenblick hinausgehen zu dürfen, und wenn er draußen war, riskierte er wohl eine Tracht von Rebekkens Schlägen und entwich aus dem Hause oder er schlich auf den Dachboden, wo der große Korb stand. Dieser Riesenkorb war eine Welt für sich. Frau Rebekka hatte die Eigentümlichkeit, sich von keinem Läppchen oder Bändchen trennen zu können, in der im allgemeinen richtigen Erwägung, daß sich in den Kleidern ihrer Kinder sicherlich eines Tages ein Loch finden werde, das man damit verschließen könne. So enthielt denn dieser Korb ein unentwirrbares Chaos von Lappen und Flicken, Mützen und Schuhen, Hosen

Digitized by Google

ohne Boden und Strümpfen ohne Füße; er enthielt aber auch noch anderes: alte Jahrgänge von „Ueber Land und Meer" und „Gartenlaube", und unvollständige Lieferungen der Werke von Wolfgang v. Goethe, Ladislav Pyrker, Freiherrn von Auffenberg und anderen. Hier auf dem Boden unter glühenden Dachpfannen begann Asmus Semper die Lektüre der „Wahlverwandtschaften", ohne sie wesentlich zu fördern; dagegen nahm er sich vor, bei nächster Gelegenheit die „Farbenlehre" zu lesen, von der er sich viel versprach. Auf einem angeschmutzten, einsamen Lieferungsbogen fand er einen Kapitelanfang, der also lautete:

„Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?
Im dunklen Laub die Goldorangen glüh'n? —"

O, das war ja das wunderbare Lied, das sein Vater vor Jahren einmal gesungen hatte —

„In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut"

das Lied, bei dem er sofort sein Spiel hatte ruhen lassen, weil er nur horchen konnte, mit starren Augen nur horchen konnte. Er fragte nicht, welches Land es sei; es war das neue Land, das beim Klange des Liedes aus der Flut seiner Seele emporstieg, ein ungekanntes, heiliges Land, das er nun entdeckte, das er noch nie in seiner Seele gefunden hatte. Er hatte viele Bilder gesehen mit Säulenhallen und Lorbeerhainen, mit schroffen Bergen und finsteren Höhlen — aber dies war ein ganz anderes Land; ein Land, wie es auf der Erde nicht sein konnte. Er wußte nicht, daß es das Land der Sehnsucht war.

Er las weiter und fand nun, daß Italien gemeint sei. Italien, dachte er, das liegt im Süden. Und er schob eine Kiste herzu, stellte sich darauf, kletterte mit Mühe zum schrägen Dachfenster empor und schaute hinaus. Dort ist Süden, dachte er, und dort ist Italien. Und er starrte in den südlichen Himmel und dachte:

„Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht" — —

Da erscholl hinter ihm eine laute Stimme: „Ist es die Möglichkeit?" rief Johannes. „Wir sitzen unten und können nicht weiter arbeiten, weil wir keine Zurichtung haben, und der Faulpelz sitzt hier oben und schnappt Fliegen! Willst du wohl die Güte haben, Herr Baron, und schleunigst herunterkommen?" Und Asmus schlich aus dem Lande der Orangen zurück an seine Marterbank. Wenn er sich nun hätte überwinden können, zu arbeiten, dann wäre wenigstens die Zeit vergangen. Aber er konnte sich nicht dazu zwingen, in einer Stunde tausendmal dasselbe zu tun, und so wuchs ihm durch seine Faulheit die Zeit ins Hundertfache und seine Qual ins Tausendfache. Denn die Qual des Gewissens kam hinzu. Er sagte sich ganz klar: Es ist schändlich von dir, daß du deinem Vater nicht hilfst. Aber arbeiten konnte er deshalb doch nicht. Und dieser Vater löste oft unvermutet seine Ketten und gab ihn frei. Es waren ja fette Jahre, Ludwig Semper war leichtsinniger denn je; seine Blicke gingen oft seitwärts nach dem trübsinnig faulenzenden Sohne, und nicht selten sprach er: „Mach nur, daß du wegkommst," was dann regelmäßig den melancholisch an einem Tabaksblatte hängenden Asmus in einen Blitz verwandelte, aber auch regelmäßig die entschiedene Mißbilligung Rebekkens fand.

Digitized by Google

„Was soll aus dem Jungen eigentlich mal werden?" fragte sie, „du bestärkst ihn ja noch in seiner Faulheit! Du willst ja wohl 'n Grafen aus ihm machen!" worauf dann Ludwig Semper etwa lachte und ausrief: „Sunt pueri pueri, pueri puerilia tractant!" und dagegen konnte Rebekka Semper nichts mehr einwenden.

Aber solch ein Freiheitsaufgang war gleichwohl so selten wie ein Sonnendurchbruch in einem Hamburger November. Da das Geschäft, mit Erlaubnis zu sagen, „glänzend" ging und Ludwig Semper außer seinem Johannes noch zwei Gehülfen anstellen konnte, so mußte viel Arbeit getan werden. Zeit seines Lebens bewahrte der Gefangene ein dankbares Andenken dem flammenden Befreier, der eines Tages in Gestalt eines grellen Blitzes herniederfuhr und seine Ketten zerschmolz. Fast unmittelbar folgte dem Blitz ein Schlag, als bräche ein ganzes bretternes Weltgebäude zusammen, und Johannes sprach erbleichend: „Das hat eingeschlagen!" Und als er eine Minute später zum Fenster hinaussah, rief er: „Feuer, Feuer, ein großes Feuer, bei der Reitbahn muß es sein!" und dann stürzte er hinaus. Ihm folgten die andern Gehülfen. Asmus aber war allen vorangeeilt. Langsam und würdevoll schritt nach einer Viertelstunde Ludwig Semper hinterdrein. Asmus zog die Holzpantoffeln von den Füßen und lief auf den Strümpfen durch die Straßen — wenn er das tat, dann buhlte er an Schnelle mit des Adlers Flug. Der Blitz war in eine volle, strohgedeckte Scheune gefahren, und das Feuer hatte bereits auf die ebenfalls mit Stroh gedeckten Wohnungs- und Stallgebäude übergegriffen. Es war das erste Mal, daß Asmus eine Feuersbrunst erlebte. Er konnte die Augen nicht wegwenden von den Wölfen und Drachen, die in immer größerer Zahl, in immer wilderen Rudeln aus den Höllenkesseln der Brandstätten in den Himmel sprangen, von den Schlangen, die aus den Fenstern hervorzischten, von den langhälsigen roten Geiern, die auf den Firsten entlang hüpften und raublüstern mit den Flügeln schlugen. Er sah, wie die Flammen an den Balken entlang liefen und dann plötzlich an anderer Stelle emporsprangen, und er dachte: wie Hunde, die sich gierig schlingend an einem Knochen entlangfressen, dann plötzlich sich auf eine fettere Beute stürzen, an der schon andere zerren: nun springen die Neidischen hechelnd gegeneinander auf und schnappen einander mit weit klaffenden Mäulern nach den Hälsen, und dann fallen sie wieder wetteifernd herab auf ihren Fraß. Und unlöslich hingen seine heißen Augen an den heißen Augen der Bestien. Fast sengte die Glut ihm die Wimpern; aber er hätte nicht um Haaresbreite weichen mögen. Sah er doch in den viereckigen Fensterhöhlen ganze Qualm- und Flammenschlachten toben; rauchgraue Kraken und Lurche rollten und ringelten die dicken Schwänze und schossen vor mit mastigem Ungestüm; breite, goldene Schwerter fuhren ihnen jach in den Bauch, und rotrauchendes Blut quoll wolkig hervor. Dann verwirbelte, verknäulte, verbiß und verfilzte sich alles in Glut und Wut, zu einem Weltuntergang in Flammen und Raserei. Da stürzte eine Mauer ein und juchzend wie trunkene Furien schlugen die Flammen ihre Mantelfetzen dem Mond ins Gesicht, der bleich und zitternd hervorgetreten war. „Ach", dachte Asmus, „wenn nur erst die große Giebelmauer einstürzt, dann werden die Flammen noch höher schlagen, ach ja, noch immer höher müssen sie schlagen, immer höher!" und sein Herz flog mit den Flammen empor.

Aber nach wildem Triumphe wendet sich das Glück — die fallende

Digitized by Google

Mauer hatte einen großen Teil des Feuers erstickt, und nun kam auch die „freiwillige Feuerwehr" und suchte emsig, wo der Wasserposten wäre, an den sie ihren Schlauch anschrauben könne. Es war eine sehr brave Feuerwehr, und eine Niedertracht des Volkswitzes war es, daß er sie standhaft die „mutwillige Feuerwehr" nannte. Er behauptete nämlich, die „Mutwilligen" stellten so oft zwecklose Uebungen an, nur um regelmäßige Löschübungen in der Kneipe von Peter Ramm daranschließen zu können, er behauptete, sie stellten die Welt auf den Kopf; denn nach jeder Löschübung wüte in Oldensund tagelang ein entsetzliches Sodbrennen. Aber alles das war nur die bekannte Bosheit, mit der die Menschen ohne Amt sich an offiziellen Personen und Einrichtungen schadlos zu halten pflegen. Freilich wären die Mutwilligen dieses Feuers wohl nicht Herr geworden, wenn der Brennstoff ihnen nicht zu Hilfe gekommen und gänzlich ausgegangen wäre; aber dafür konnte man sie nicht verantwortlich machen. Sie rannten wacker nach den verschiedensten Richtungen hin und wieder, ließen laut ihre hallenden Männerstimmen erschallen und behandelten einander in dieser drangvollen Stunde nicht mit unzeitgemäßer Zartheit, und ihnen konnte man es nicht zur Last legen, wenn ihre Spritze einen so dünnen und wehmütigen Strahl gab, daß die unanständigen Vergleiche sich von selbst ergaben.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß Asmus von nun an Tag für Tag, wenn er vor dem Tabak saß und ihm die Stunden zu Ewigkeiten ausquollen, gleichwie dem appetitlosen Kranken der Bissen im Munde schwillt, daß er Tag für Tag nach dem Blitz auslugte, der ihn befreien sollte. Bei jenem Brande war kein Mensch getötet oder verletzt worden, und das machte Asmus ausdrücklich zur Bedingung: Menschen dürften nicht verbrennen, Vieh auch nicht; im übrigen aber durfte es alle Tage brennen, und zwar möglichst von vier Uhr nachmittags an, wenn die Schule zu Ende war und die Herrschaft des Nachtschattengewächses begann. Aber der Blitz ging seine eigenen Wege und fragte nicht nach den Leiden des kleinen Asmus.

Dagegen hieß es eines Tages: Auf der Hörmannschen Werft weit unten an der Elbe darf man Späne sammeln, so viel man will, und sie nach Hause tragen. Dergleichen ließ sich die ökonomische Rebekka nicht zweimal sagen: Asmus und Alfred mußten sich mit Säcken auf den Weg machen, und das wieder einmal befreite Herz des Asmus Semper jauchzte hoch auf. Und auf diesem Wege hatte er ein Erlebnis, bei dem nicht das Geringste geschah, bei dem es nichts gab als ein stilles Fließen und ein stilles Anschauen, und das doch für alle Zeiten eins seiner größten Erlebnisse war. Zum ersten Mal in seinem Leben sah er die Elbe.

Mehr denn neun Jahre lebte er auf diesem Erdenfleckchen und hatte die Lieblichkeit seiner Heimat zu tausendmalen erfahren; an diesem Tage empfand er zum ersten Mal, daß es ein großes Ding um seine Heimat war. Zum ersten Mal sah er den Strom, den Deutsche und Nichtdeutsche weniger kennen und besungen haben als den Rhein, weil er nicht so anmutig und heiter bewegt ist wie der Rhein, weil er still und groß ist. Der Rhein ist des Deutschen offene, harmlose Fröhlichkeit, die Elbe ist seine sinnende, gedankentiefe Schwermut. Aber der Rhein fließt nur durch die westliche Seite Deutschlands — die Elbe strömt ihm mitten durch's Herz. Der Rhein in seiner Fülle ist Heiterkeit in Wirbel, Tanz und Sprung; die Elbe in ihrer Fülle ist Seligkeit in der Ruhe. Am Rhein klingt Gesang und Gläserklang; an der Elbe dreht eine Windmühle ihre Flügel ohne Laut,

Digitized by Google

und der Strom trägt wiegende Nachen und lastende Schiffsriesen mit demselben großen Schweigen. In den Rhein schauen Felsen hinab und verfallene Burgen aus versunkenen Zeiten — an der Elbe rauschen leise die weiten Gärten königlicher Kaufherren, die geruhig lächelten, wenn man sie drinnen im Lande Krämer schalt, deren Muße so groß war wie ihre Geschäfte und deren Parks vor ungezählten Schloß- und Fürstengärten eines voraus haben: schwere, breitbeschwingte Poesie. Und fährst du die Windungen des Rheins hinab, so öffnen und schließen sich dir Bilder in neckischem Wechsel — die Elbe ist weiter und breiter als ein Auge sehen kann und gegen ihren Ausgang verschwistern sich am Abend Himmel, Land und Strom in einem Glanz. Und die Elbe atmet. Lautlos hebt und senkt sich ihre breite Brust, und senkt sie sich, so steigen schweigende Inseln daraus hervor, silberne und grüne Inseln, Inseln der keuschen Seligkeit, auf denen weder Menschen noch Tiere wohnen können und deren silbernes Gras die Sonne vergoldet, und hebt sich die Brust, so versinken sie lautlos, wie sie erschienen. Und wenn sie versunken sind, so leuchten über ihrem Orte stille Feste des Schauens, die das Beste sind, was dem Menschen gegeben ist und die durch unsere Erinnerung ziehen wie in der Sonne zerfließende Schleier, sodaß wir uns fragen: „Wo war es doch, daß ich einst so glücklich war — wo war es doch?"

Alfred erklärte seinem Bruder die jenseitigen Ufer: das sei hannöversches Land, dort liege Harburg, und die blauen Höhen da hinten, das sei die Haake; in der Haake gebe es unendlich viel Heidelbeeren, und daher seien die Berge so blau, und dort liege Finkenwärder, und dort Cranz; aber Asmus hörte keinen Laut von alledem; er war gar nicht mehr da, er wohnte ja schon auf den silbernen Inseln. Er sah, er fühlte zum ersten Mal den Lebensstrom seiner Heimat, und als sie gar durch den Hohlweg beim „Halben Mond" an den Strom hinuntergestiegen waren und als Asmus wohl eine Stunde lang im Ufersande gelegen hatte, da hatte er zum ersten Mal an der Mutterbrust der Heimat gelegen und in vollen Zügen einen Trank in sich gesogen, der ihn an ihr Herz bannte in alle Ewigkeit.

Es war richtig: die Kinder durften auf dem Werftplatze ihre Säcke voll Hau- und Hobelspäne stopfen, und wohl ein halbes Dutzend eifriger Sammler war bereits an der Arbeit. Im Gedränge kam es auch wohl vor, daß einer ein ganzes ansehnliches Balkenstück in seinen Sack verschwinden ließ, was man mit einem technischen Ausdrucke „sich einen Splitter in den Finger jagen" nannte. Und mancher Arbeiter achtete solch eines Splitters nicht, besonders wenn er selbst einen Balken im Auge hatte. Schließlich ist ja auch die Grenze zwischen Splitter und Balken außerordentlich flüssig: wo hört der Splitter auf und wo fängt der Balken an? Gleichwohl beschränkte sich Asmus auf zweifellose Splitter; denn er fand es schändlich, den freundlichen Mann, der die Späne zu sammeln erlaubte, zu bestehlen; zur Sicherheit aber dachte er noch an etwas anderes. Er stellte sich vor, daß man ihn erwischte; er konnte sich dergleichen in vollster Gegenständlichkeit vorstellen, und er hatte das Gefühl, daß er vor Schreck und Schande auf der Stelle tot sein würde. Und zum dritten war auch die Vorstellung von dem Gefängnis mit den Gitterstäben und den vergifteten Klößen noch nicht ganz in ihm verblaßt.

War es von der Brunnenstraße bis zur Werft mit leeren Säcken eine Stunde Wegs, so waren es mit vollen Säcken und abschiedsschwerem

Digitized by Google

Herzen zwei. Keuchend und schweißtriefend trabte Asmus unter seiner schweren, mit hundert Ecken und Kanten drückenden Bürde daher; aber was war das gegen die Lust, die Elbchaussee, die nirgends in der Welt ihresgleichen hat, hinunterzutrappeln und in die birkenverhangenen, welttiefen Gärten zu lauschen, den Hohlweg beim „Halben Mond" hinunter zu schlendern, den eine verschwiegene Brücke überwölbte, über die er niemals eines Menschen oder eines Tieres Füße schreiten sah; was war es gegen das Glück, an den Augen der Elbe zu hängen? Und vor allem: wie federleicht war auch der allerschwerste Sack, wenn man nicht in der Tabakstube zu husten und sich vor Sehnsucht zu winden brauchte!

Vier Jahre mußte Asmus auf dieser Stufe der Kultur zubringen, weil eine höhere für Asmus Semper in Oldensund nicht zu erklimmen war. Aber zum Glück waren die vier Jahre in andern Stunden wieder durchaus nicht unendlich, sondern kurz und erfreulich. Bei Herrn Cremer gab es keine Leibwache, keine Strelitzen, die die Verfolgung überlegener kleiner Mitschüler organisierten und zum Fachstudium und Beruf machten; der Zahn der Zeit zernagte Asmussens Ueberzieher; Gras wuchs über Leben und Sterben Ferdinand Lassalles, und nach und nach kamen auch hier die kleinen Leute immer mehr dahinter, daß dieser Semper überhaupt ein ganz anderer Mensch sei, als sie geglaubt hatten. Zehn oder zwölf von ihnen gründeten eine „Liedertafel", und als es zur Wahl kam, da wählten sie durch Akklamation Asmus Semper zum Präses und Dirigenten. Ganz hinten im Holstenloch, wo nur die Kühe sie hörten, am Eingang einer Wiese, hielten sie ihre Uebungen ab. Sie saßen auf dem Wiesengatter; Asmus stand vor ihnen und dirigierte, und sie sangen:

„Laue Lüfte fühl ich weben,
Goldner Frühling taut herab."

Und wenn sie gesungen hatten, beratschlagten sie immer wieder, wie sie ein Banner kriegten. Das war ihre größte Sorge; denn ohne Banner waren sie überhaupt gar keine Liedertafel. Sie verrauchten eine große Menge Tabak, ohne daß ihnen doch etwas Rechtes einfiel. Asmus Semper aber wälzte noch ganz andere Sorgen in seinem Haupte und Herzen herum.

Die Sänger waren ja nur ein einzelnes Moment in einem groß angelegten Plane. Er hatte etwas Ungeheures vor. Den Don Juan wollte er einstudieren und aufführen. Weniger nicht. Und zwar nicht etwa mit Puppen, nein, mit Menschen.

Er hatte den Don Juan nicht selbst gehört und gesehen; sonst wäre ihm das Werk der Herren Mozart und da Ponte doch wohl etwas zu kolossal vorgekommen. Nein, er hatte nur Johannes gehört; der hatte das Wunderwerk selbst genossen und mit fliegenden Nüstern darüber berichtet, über die Ermordung des Komthurs, über die drei Masken auf dem Balle, über die Einladung des steinernen Gastes, über dessen erderdröhnendes Erscheinen und über des Verführers Höllenfahrt. Und Johannes hatte den Don Juan gesungen, und dann war in Ludwig wieder der Oktavio erwacht, und dann sang wieder Johannes den Leporello, und dann richtete sich in Ludwig wieder drohend und gewaltig die Donna Anna empor und sang:

„Du kennst den Verräter!
Er drohte mir Schande!

Digitized by Google

Entriß meiner Liebe
Den besten der Väter.
Zur Rache, zur Rache
Ruft Liebe, ruft Ehre
Vereinigt dich auf!"

und dann war in Asmus einfach kein Halten mehr. Den Don Juan wollte er selbst spielen, dafür war er Direktor und Regisseur. Er hätte freilich nicht sagen können, welche Schande denn eigentlich der Tochter des Komthurs gedroht habe, und er begriff eigentlich nicht, warum Masetto sich so heftig dagegen sträubte, daß Don Juan mit Zerlinen tanze. Es war ein Don Juan mit einem fast unberührten Kinderherzen. Aber fechten wollte er mit dem Komthur und ihn niederstechen, daß es eine Art hatte, und wenn der steinerne Gast sein Gelenk umklammerte und rief: „Bessre dich!" dann wollte er „Nein!" rufen, daß es durch die Hallen gellte. Johannes sollte auf dem Klavier die Musik dazu machen; ob er es könne und wolle, danach fragte Asmus vorläufig nicht. Einen Oktavio, Komthur und Masetto wollte er aus seiner Liedertafel nehmen; die Donna Anna sollte die schlanke Christiane spielen — ach, wenn er doch die kleine Königin der Mainotten einmal wiedersehen könnte — die müßte mit ihren traurigen Augen Elvira sein! Freilich, ob er es fertig bringen würde, sie so schlecht zu behandeln, wie es Don Juan getan, daran zweifelte er. Für den Leporello wollte er Ewald Knapp gewinnen, weil er so heimlich kauen konnte. Und die Dekoration — oh — die wollte er schon kriegen! Einstweilen malte er sie mit fliegenden Blicken in die Luft: die Vorhalle im Palast des Gouverneurs, den lichtgoldenen Ballsaal Don Juans, das mondumgeisterte Grabmal des Ermordeten. So voll war er dieser Dinge, daß er sein Herz seinem Freunde Dierich Mattens ausschütten mußte.

„Minsch", rief er, „kennst du Don Juan?"

„Nee", sagte Dierich mit großen Augen.

„Junge, Minsch, dat is großortig! Denn kummt Don Juan und will Donna Anna entfeuhrn, un denn kummt de Kumthur und singt:

„Laß sie Verführer! Zieh deinen Degen!"

un denn singt Don Juan:

„Ha, grauer Alter, noch so verwegen?"

un denn fecht se mit'nanner, un denn stickt Don Juan em dodt. Und denn kummt Donna Anna und Oktavio un Elvira — de hett' e ook verfeuhrt; hee hett öberhaup dusend un twee Stück verfeuhrt — de komt vermaskiert bi em op't Fest, un denn wüllt se em to Liv; ober do treckt he sin'n Degen un haut sick mitten mang jem dorch — hee ganz alleen geen all de annern! — und denn geiht hee op'n Kirchhof un lod't denn doden Gouverneur in: „Willst du mein Gast sein?" un denn, Minsch, denn schint de Mond op de stenerne Statue, un denn fangt se mit eenmol an to singen un singt:

„Jaaa . . . . . a."

Un richtig: As Don Juan rech so vergneugt is, do kummt de steenerne Gast, un do seggt hee to em, he sall sick doch betern; ober dat will 'e nich, un doo verfackt de Komthur in de Eer, un do kummt ut alle Ecken de Furien und rit em in de Hüll dol! Minsch, dat is prachtvull!"

Digitized by Google

Dierich hatte seinen jungen Freund von der Seite her mit immer hilfloseren, ängstlicheren Blicken angesehen; jetzt, da Asmus schwieg, blickte er eine Weile vor sich hin, und dann sagte er mit größter Gelassenheit:

„Wat du dor snackst, dat hett nich Kopp un nich Steert."

Das schlug Asmus vor den Kopf wie ein Brett. Er guckte Dierich eine ganze zeitlang mit großen Augen an, sagte plötzlich „Adjüs" und ging. Der gute Dierich hatte mit seiner großen, rauhhaarigen Pfote hineingetappt in die Bilder einer Zauberlaterne, und das vertrug der Zauberlaternenmann nicht. Er flüchtete seine entweihten Träume in geborgene Einsamkeit.

Wenige Tage darauf fing er aus einem Gespräch, das Ewald Knapp und Arnold Diepenbrook auf dem Schulhofe führten, das Wort „Theater" auf. Er trat hinzu und hörte mit weit aufgerissenen Augen, daß Arnold Diepenbrook ein großartiges Puppentheater geschenkt bekommen habe. Dieser Arnold entstammte demselben Geschlechte der Diepenbrook, dem der Mond gehörte, der des Abends so oft und so milde versöhnend über dem „Kurzen Elend" gestanden hatte. Also dieser Sproß aus dem Stamme der Mondpächter besaß ein Theater, und er sprach davon mit Entzücken und Liebe. Asmussens Theater war längst zerfallen und vergangen; nicht wenig hatte dazu der kleine Adalbert beigetragen, der, ein neuer Caligula, die unwiderstehliche Neigung zeigte, alle Puppen des Schauspielpersonals in den Mund zu stecken und ihnen die Köpfe abzubeißen. Schon am Nachmittag desselben Tages wühlten drei Köpfe in den Schätzen des neuen Theaters herum, und der dickste und heißeste Kopf gehörte Asmus Sempern. Da es drei echte deutsche Knaben waren, so legten sie sich zunächst den Titel von Direktoren bei, und da sie auch deutsche Gründlichkeit und Genauigkeit im Busen trugen, so unterschieden sie sich auch in ihren Titeln. Knapp konnte für den „Irinh" einen Pulverturm bauen, der von einem einzigen Schwärmer in die Luft flog und sich dann tadellos wieder aufbauen ließ; er erhielt den Titel „Technischer Direktor"; Semper, der alles gelesen hatte und vor kurzem in der Klasse die Schillersche „Feuersbrunst" deklamiert hatte, daß man glaubte, es brenne wirklich, hieß „Künstlerischer Leiter" und Diepenbrook wurde zum „Besitzer" ernannt. Das Theater spielte nur Sonntags, genau wie das Prinz-Regenten-Theater in München, und die Preise betrugen 5, 2 und ½ Pfennig. Es war in einem Schauer untergebracht, und Asmus hatte darauf bestanden, daß über den Eingang dieses Festspielhauses, in dem an Wochentagen Schaufeln, Aexte, Sägen und Harken ihr stummes Dasein lebten, die Worte geschrieben würden:

Apollini et Musis.

Leider stieß aber unmittelbar an diesen Schuppen der Diepenbrooksche Schweinestall, und wenn Asmus, hinter der Bühne in eine Ecke gekauert, das ganze Drama von Anfang bis Ende rezitierte und mit heißen Backen und heißer Begeisterung rief:

„Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern —"

dann schrien die aufgeregten Schweine:

„Uit, uiiit, uiiiiiiiiit!"

Und wenn Asmus fortfuhr:

„In keiner Not uns trennen und Gefahr" —

dann machten die Schweine treuherzig:

Digitized by Google

„Nöff, nöff, nöff!"

Und hier konnte man wieder einmal erfahren, daß reine Begeisterung in unnahbaren Tempeln wohnt. Wenn Asmus aus der Ecke seines Bretterschuppens auf weitgespannten Flügeln emporstieg, dann hörte er die Nachbarn nicht, sein Ohr hörte die Weisen einer anderen Welt, seine Nase witterte Sternenluft. Es ging auch alles herrlich, so lange sie solch interessante Stücke wie den „Tell", den „Freischütz" und „Zrinyi" spielten; aber Asmus setzte auch „Emilia Galotti" aufs Repertoire, und „Egmont" und „Iphigenie", und da wurde es auf der Seite der Zuhörer noch viel lauter als auf der Seite der Schweine. Das zahlende Publikum rebellierte und erklärte, wenn solche langweiligen Sch—stücke gespielt würden, dann wolle man sein Geld wiederhaben. Und das schlimmste, schmerzlichste war, daß das Direktorium in diesem Falle nicht einstimmig war. Diepenbrook war nobel und fand sich bereit, der höheren Kunst auch fernerhin Opfer zu bringen, der nüchterne Knapp aber gab dem Publikum recht. Er wollte Stücke, in denen etwas in die Luft flog; was Asmus in seinem Winkel daherdeklamierte, das war ihm furchtbar gleichgültig. Als schließlich auch Diepenbrook wankend wurde, da redete Asmus seine Mitdirektoren folgendermaßen an:

„Menschenkinder, ihr habt ja überhaupt keine Ahnung davon, was Kunst ist. Ihr habt ja überhaupt nichts gelesen und nichts gesehen! Ihr geht ja auch nie in ein wirkliches Theater! Ihr müßt mal in ein richtiges Theater kommen, da kriegt ihr erst mal einen Begriff, was überhaupt Kunst ist. 'n Schwärmer abknallen und 'n Schiff in die Luft fliegen lassen, das ist keine Kunst!"

„So", rief Ewald Knapp, „und wenn du da stundenlang was herquasselst, was kein Mensch versteht, das ist wohl Kunst, was?"

„Och, du bist ja'n Kaffer!" rief dann Asmus; aber bei nächster Gelegenheit gingen sie doch einmütig und hüpfenden Herzens in ein wirkliches Theater, in das neue Altenberger Stadttheater.

Sie standen stundenlang vor dem Aufgang zum billigsten Platze im Gedränge der vielen Menschen, wie der siebenjährige Asmus einst in Hamburg vor der großen, finstern Pforte gewartet hatte, hinter der das Land des schneeweißen Königskindes und das Reich der sieben Zwerge lag. Sie harrten und schwitzten und drängten sich und hörten die Reden der wartenden Gemeinde.

„Neulich hab ich 'n schönes Stück gesehen," sagte eine dicke Frau, die Asmus schwer auf dem Herzen lag, „wie hieß es man noch: „König" — richtig: „König Leahr von Schäkspier" — haben Sie das auch gesehen?"

„Nein", erwiderte ein junger Mann, „ich hab „Gräfin Lea" gesehen, das is auch wunderhübsch."

„Nee, das hab' ich noch nich gesehen", fuhr die Dicke fort. „Un denn hab ich neulich bei Barnay sein'm Benefiz 'n Stück gesehen, wie hieß es man noch — das hat noch so'n komischen Namen — da wird auf so'n Horn getutet —"

„Uriel Acosta", sagte Asmus ganz schüchtern.

„Richtig, mein Jung, so hieß es auch. Och, das war auch wunderhübsch, bloß so schrecklich traurig."

„Nee, was Trauriges mag ich nich sehen; Trauerspiel hab ich im Leben genug", sagte eine Frau mit einem bunten Kopftuch.

Digitized by Google

„Djä, heute gibt es aber auch 'n Trauerspiel! „Faust" is auch 'n Trauerspiel!"

„Ach du lieber Gott, das is 'n Trauerspiel? Un ich denk' recht, das is 'n Oper!"

„Na, wissen Sie", klang es jetzt von einer andern Seite, „der ganze Othello ist doch schließlich 'ne recht grobdrähtige Sache". Das sagt ein magerer, bleicher Primaner mit einer Brille. „So 'n Scheusal wie den Jago, das gibt's doch einfach gar nicht. Und dagegen diese schneeweiße Unschuld, die Desdemona. Ueberhaupt, stellen Sie sich mal vor: Der Mann ist ein berühmter Feldherr im Dienste Venedigs, und der läßt sich von einem Fähnrich die Haut voll lügen und glaubt ihm alles — das ist ja alles so gräßlich unwahrscheinlich!"

„Ja, ja", nickte ehrfurchtsvoll ein sauber gekleideter Arbeiter, der glücklich zu sein schien, daß ein so gelehrter Jüngling ihn seiner Unterhaltung würdigte. „Was halten Sie eigentlich von „Nathan der Weise?" fragte er gespannt und ehrerbietig.

Der Primaner zog die Schultern hoch und sagte mit einer gewissen Schonung:

„Na ja — 'ne Tendenzdichtung! Haben Sie Possart darin gesehen?"

„Nein."

„Müssen Sie sich ansehen. Das ist der Mühe wert."

Zwischendurch wurde hier ein Bonbon verzehrt, da ein Brot mit Limburger Käse genossen, dort ein schamhafter Schluck aus der Schnapsflasche genommen. Mitten im harten Gedränge stand einer und las, gestoßen und geschoben, gequetscht und getreten, mit unerschütterlicher Emsigkeit in einer Reklamausgabe den „Faust".

Droben auf der Galerie, die aussah wie eine Raufe in einem Pferdestall, war es so heiß wie in einem römischen Bade; aber obwohl Asmussen der Schweiß in Strömen von der Stirn rann, klatschte er doch nach jedem Aktschluß wie ein bezahlter Claqueur und feuerte auch Diepenbrook und Knapp zum Klatschen an; denn er fand alles so schön, so schön. Er dachte an den Primaner und an alle die Leute, die an solchen herrlichen Dingen noch etwas auszusetzen fanden; was mußten das für furchtbar kluge Menschen sein! Er konnte nicht anders: er fand alles da unten unsagbar schön. Er schämte sich fast, daß er alles so schön fand.

Neben ihm saß ein Mann wie ein Bierführer. Der sagte, als die Szene in der Hexenküche vorüber war: „'n hübsches Stück. So recht aus'm Leben!" Selbst Ewald Knapp war entzückt. Der Ritt auf dem Weinfaß, der weingebende Tisch und die Hexenküche, das alles hatte ihm die Ueberzeugung beigebracht, daß an dem „Faust" denn doch „etwas dran" sei, und er widersetzte sich nicht länger der Aufnahme dieses „feinen Stückes" in den Spielplan. Der Tragödie erster Teil wurde mit Sorgfalt vorbereitet — aber vor der Erstaufführung schritt die Zensur ein. Diepenbrook hatte das Unglück, sich gerade am Tage der Première, weil er sich ganz und ausschließlich mit dem „Faust" beschäftigte und für anderes nicht zu haben war, mit seiner Mutter zu überwerfen. Asmus und Ewald kamen gerade darüber zu, wie seine Mutter ihn schlug, und Asmus empfand in diesem Augenblick tief und dankbar, daß Rebekka Semper, selbst wenn sie den Besenstiel schwang, doch eigentlich noch ein Lamm war. In ihrem banausischen Zorn verbot Frau Diepenbrook nicht nur die Faustaufführung,

Digitized by Google

sondern alle Aufführungen, und sie machte nicht einmal ein Hehl daraus, daß sie der Anwesenheit der Herren Semper und Knapp nicht den geringsten Wert beimesse. Betrübt und traurig schlichen der technische Direktor und der künstlerische Leiter von dannen.

Aber Asmussen tat sein Freund Diepenbrook ganz unendlich leid. Und als er allein war, dachte er: Du mußt ihn trösten, du mußt ihm etwas recht Schönes zum Trost sagen, sodaß er seinen Gram vergißt. Und da war es ihm plötzlich, als ob man so etwas nur in Versen sagen könne — ja: nur ein Gedicht konnte in einem so tiefen Kummer trösten. Und merkwürdig: ganz von selbst fielen ihm Verse ein, ganz schwermütige Verse, bei denen er selber weinen mußte, und nach einer Stunde hatte er zwanzig Zeilen gedichtet. Er schrieb sie auf, und den Zettel wollte er Diepenbrook am andern Morgen nach der Schule heimlich zustecken und dann wollte er schnell weglaufen. Aber, o weh: Diepenbrook war am andern Tage schon wieder ganz vergnügt, und da schämte sich Asmus, es ihm zu geben. Er zerriß es in tausend kleine Stückchen und streute sie in den Wind. Das war Asmus Sempers erstes Gedicht.

Acht Tage später rief der Ordinarius der Klasse, der aussah, wie die Rechtschaffenheit und die Geometrie in einer Person, den Präparanden Asmus Semper zu sich.

„Sie sind in die höhere Klasse versetzt", sagte er.

Asmus wurde blaß. „Ich kann aber kein Englisch", stieß er hervor.

„Das schadet nichts. Das holen Sie in vier Wochen nach. Sie sollen hier Ihre Zeit nicht verlieren. Sie erhalten auch ein Stipendium."

Merkwürdig: auf dem Wege nach Hause begegnete Asmus lauter schönen Gesichtern. Und als er sich plötzlich in Oldensund sah, mußte er aufatmend stillstehen und sich umsehen: Wie war er denn nach Oldensund gekommen? Er war ja gar nicht gegangen! Er hatte ja gar nicht die Erde berührt! Seine Füße waren aus Gewohnheit nach Hause gelaufen, etwa wie ein Pferd auch ohne Reiter den Heimweg findet. Sein Kopf war hoch über den Füßen auf einer wogenden, schimmernden Flut geschwommen, und auf dieser Flut schwammen die Köpfe der ihm begegnenden Menschen wie Seerosen mit lieben, lachenden Gesichtern, und die nahen sahen aus, als ob sie fern, ganz fern wären, und die fernen, als wären sie zum Greifen nah.

„Ich bin in die höhere Klasse versetzt und ich kriege ein Stipendium!" hallte es durch das Haus der Semper, und dahinter erschien Asmus.

Frau Rebekka mußte es dreimal hören, ehe sie's begreifen und glauben konnte.

Ludwig aber sah seinen Sohn an, als wenn er ihn heute erst kennen lerne. Dann legte er ihm nach alter Gewohnheit die Hand auf den Kopf und rieb diesen Kopf in so langer und heftiger Freude, daß Asmus alle Haare wehtaten; aber er gab keinen Mucks von sich; er rührte keine Wimper, und ein Schauer rieselte ihm den Rücken hinunter. Sie waren in diesem Augenblick e i n Mensch, Vater und Sohn, und blickten gemeinsam in ein neues Land. Dann aber warf Ludwig Semper plötzlich die Arme nach beiden Seiten, wie es keiner je von ihm gesehen, und rief: „Es geht wieder aufwärts mit den Sempern, es geht wieder aufwärts."

Digitized by Google

Allgemeineres

Sammlung

Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß? — —
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's getan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet — —
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;
Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch, und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
Doch schaut er unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
Gestalten bilden sich, und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen tut sich auf....

Grillparzer

Literatur

Neue Bücher

Jakob Wassermann errang einst mit seinem Roman: „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs" einen jener Sensationserfolge, die nur die Mode zu vergeben hat. Spötter meinten, der Erfolg läge einfach an der „Asbestseele" Renates, die ewig rein bleibt, trotzdem der ihr zugehörige Körper durch allen Schmutz watet — das habe diesen Roman bei den Modedamen und Halbjungfrauen so beliebt gemacht. Jedenfalls hält sich Wassermann seitdem für einen unsrer ersten Romanschriftsteller, und manche tun es mit ihm. So hat er sich denn jetzt an einen „großen" Stoff gewagt und einen historischen Roman geschrieben: „Alexander in Babylon" (Berlin, S. Fischer, 270 S.). Waren schon bei „Renate Fuchs" der Fleiß und die Ausdauer bewundernswert, mit denen unser Schriftsteller über seinem Gegenstande saß, so gilt dasselbe auch von diesem „Alexander". Wassermann hat seinen Stoff durchaus mit heißem Bemühn studiert und ihn nach wohl erwogenen Theorien auf Grund klassischer Beispiele geordnet und ausgeführt. Herodot und Flaubert (Salammbo), auch Goethe, waren wohl die Autoren, deren Spuren er besonders eifrig nachging. Den antiken Erzählern hat Wassermann schon in der „Renate" mancherlei abgeguckt. Die antiken Erzähler lieben es, durch Häufung von Namen im Leser die Vorstellung von der Fülle der Völkerschaften und Stämme wachzurufen, um die es sich handelt. „Parther und Meder und Elamiter, und die wir wohnen in Mesopotamien und in Judäa und Kappadozien, Pontus und Asien, Phrygien und Pamphylien, Aegypten und an den Enden von Libyen bei Kyrene und Ausländer von Rom, Juden und Judengenossen, Kreter und Araber: wir hören sie mit unsern Zungen die großen Taten Gottes reden," heißt es bekanntlich in der Apostelgeschichte. Das erfüllt seinen Zweck. In der Renate Fuchs aber wendet Wassermann diese Technik an, wo er mit einer Fülle von Einzelpersonen hantiert, die kaum aufgetaucht wieder auf lange verschwinden. Er glaubt offenbar auch

Digitized by Google

dadurch den Eindruck der Fülle hervorzurufen und verblüfft ja wohl auch den harmlosen Leser, bis er hinter den Tric kommt und merkt, daß dies Aneinanderreihen zwar seinen guten, künstlerischen Wert hat, wenn es sich um Völkerschaften, um Menschen*gruppen* handelt, aber seinen Zweck verfehlt, wenn die Namen und steckbriefkurze Charakteristiken von *Einzelnen* aneinandergereiht werden, was in Wahrheit nur den Eindruck von mangelnder Gestaltungskraft und einen allgemeinen Wirrwarr hervorruft. Mir erscheint dies als ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie Wassermann zwar fleißig theoretisiert und Umschau hält in der ganzen, berühmten Romanliteratur, um für sich zu profitieren, ohne aber die eigentlich künstlerische Intuition zu besitzen, die ihn vor schlimmen Schnitzern bewahrt. Ganz offensichtlich wird das auch in seinem „Alexander". Wo es sich um die Darstellung von Massen handelt, die mit Alexander nach Babylon ziehn, ist das Mittel der Namenshäufung durchaus am Platze. Aber es setzt voraus, daß man sich auch sonst an die schlichte Art der klassischen Erzähler von Herodot bis Goethe hält. Statt dessen staffiert Wassermann seine Sätze mit „Brillanten" aus, mit ausgeklügelten Verben und Adjektiven, die nicht geschaut, sondern ertiftelt sind. Das hat er offenbar Flaubert *falsch* abgeguckt. Er will dadurch seine Prosa gewaltig machen, macht sie aber nur komisch. Um so komischer, als er sich immer wieder selbst demaskiert und dann als der echte, sentimentale Wassermann losseufzt: „Fasse dich, unglückseliges Herz, laß dich nicht hinreißen! träume noch ein wenig, vielleicht wird dein Aufwachen friedlich sein." Das ergibt ein Stil- und Gefühlssammelsurium. Auch die paar Figuren, die aus dem allgemeinen Wirrwarr deutlicher hervortreten möchten, haben nicht Fleisch noch Bein. Vor allem Alexander selbst. Nimmt man ihm die Bekleidungsstücke und prüft ihn auf Herz und Nieren, so bleibt nichts übrig als eine männliche Renate, ein Renatus Fuchs. Das stöhnt und giert und poset, als käme es geraden Wegs aus einem kleinasiatischen Ghetto, aber nicht aus einem Königsschloß. Galten uns die Griechen bisher meist gemäß der klassischen Anschauung als die Menschen der Harmonie und der Besonnenheit, so machen diese Jungwiener, wie Hofmannsthal mit seiner Elektra, nun lauter Bestien aus ihnen. Mögen sie in Wirklichkeit für den Verehrer Rohdes und Nietzsches auch weniger nach dem schönen Maß gelebt haben, wovon Winkelmann träumte, Lilith und Aschmedai, Talmudgespenster, wie nach dieser neuesten Auffassung waren sie auch wohl schwerlich. Bei Wassermann sind es außerdem bloße Schemen, die auch als solche nicht gewaltig und groß in die Erzählung hineinragen, sondern nur aufgedunsen von Begierden, Sentimentalitäten und Neurasthenien. Am deutlichsten und unappetitlichsten wird das, wenn diese Helden mit Frauenzimmern in Berührung kommen. Der Kladderadatsch hat mit Recht über die widerwärtigste unter ihnen in seinem „Briefkasten" gespottet. Kurz das Buch ist „echt Talmi".

Eine tüchtige, wenn auch etwas farblose Arbeit ist der Roman von Hans *Ostwald*: „*Zwei Gesellen*" (Berlin, Egon Fleischel & Co., 324 S.). Wie schon früher führt uns der Verfasser unter „Vagabunden". Nur wird der eine der beiden Gesellen das erst im Laufe der Erzählung, während dem andern, trotzdem er für einige Zeit seßhaft geworden, das Stromerblut keine Ruhe

Digitized by Google

ließ. Diese dem Berliner Proletariat entsprossene Gestalt ist die lebendigste des Romans, ihr gehört wohl auch die Liebe des Verfassers. Der andre „Geselle", Ernst mit Namen, der aus dem Kleinbürgertum kommt, mutet in seiner Ehrbarkeit und Schwerblütigkeit zunächst etwas schablonenhaft an. Beide Tischlergesellen lieben die Tochter ihres Meisters. Wie diese Liebe bei den drei Personen sich äußert und wandelt, das ist mit scharfen Augen gesehn und rücksichtslos dargestellt. Dann wandern wir mit den beiden und erleben mancherlei, oft recht romantische Situationen und Episoden, die doch nicht immer recht lebendig und glaubhaft werden wollen, so sehr man auch spürt, daß sie auf Beobachtung beruhen. Das gilt vor allem der lang ausgesponnenen Episode von der Budenbesitzerstochter Betty und ihrer Liebe zu Ernst. Daß der Roman nur selten tiefer ergreift, liegt, wie ich glaube, hauptsächlich daran, daß seine Sprache zu oft im Romandeutsch stecken bleibt. Ostwald hat seinen eigenen Stil offenbar noch nicht gefunden.

Nun seien noch zwei Novellenbücher genannt. Das eine ist von Ludwig Thoma und heißt „Der heilige Hies, merkwürdige Schicksale des hochwürdigen Herrn Matthias Fottner von Ainhofen, Studiosi, Soldaten und späterhin Pfarrherrn zu Rappertswyl" (München, Albert Langen, 43 S.). Wenn Thoma von Bauern erzählt, merkt man immer, auch wenn er spottet, wie sehr sie ihm mit all ihren Schwächen ans Herz gewachsen sind. Daher ist er, wenn er von ihnen spricht, nicht Satiriker, sondern Humorist. So auch hier, wo er im Chronikenstil berichtet, wie ein reicher oberbayrischer Bauer, der einen Meineid geschworen, aus Gewissensangst den armen Matthias Fottner Theologie studieren läßt, damit der Herrgott ein Einsehn habe. Leider zeigt Matthias kein besonderes Genie für fremde Sprachen. Schließlich geht er nach Rom ins Collegium Germanicum, um sich als Missionar ausbilden zu lassen, da dort mehr auf den rechten Glauben als auf Wissenschaft gesehn wird. Aber unser Hies verspürt gar keine Neigung, sich von den Wilden verspeisen zu lassen und wird schließlich mit Hilfe der Primizspende und anderer Gelder wohlbestallter Kleriker in der Schweiz, allwo er es in Zufriedenheit auf dreieinhalb Zentner Leibesgewicht bringt. Die Geschichte ist mit behaglichem Ergötzen erzählt und Ignatius Taschner hat Illustrationen beigesteuert mit der Liebe eines mittelalterlichen Mönchs, der seine Chronik verziert. So erhielt die hübsche Geschichte einen höchst originellen Bildschmuck.

Auch die erste der drei „scherzhaften" Erzählungen von Ricarda Huch in dem Bande „Seifenblasen" (Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 225 S.) gilt einem Kleriker. Sie betitelt sich: „Lebenslauf des heiligen Wonnebald Pück" und erzählt die Geschichte dieses Wonnebald, eines Nesthäkchens aus reichem Hause, dem das Los aufs Lieblichste gefallen ist. Zwar war er von Jugend an ein Taugenichts, Faulpelz und Dummkopf, unzugänglich allen Wissenschaften, dafür aller Fleischeslust und namentlich der Liebe um so holder gesinnt, aber stets liebenswürdig und pfiffig und willig in der Aufnahme religiöser Lehren. Er wird also Theologe, stellt aber auch als solcher wacker den Weiblein und gutem Essen und Trinken nach und kommt eigentlich nur deshalb zu Würden und Ehren, weil man ihn gerne unschädlich machen möchte, ohne dem Ansehn der Kirche zu schaden und die reichen Eltern

Digitized by Google

vor den Kopf zu stoßen — bis er schließlich in seiner Sünden Maienblüte als Bischof und Heiliger gar endet. Wie das zugeht, wird mit viel Grazie und Humor berichtet, und auch eine Frauengestalt, die junge, verwitwete Lux Bernkule ist prachtvoll saftig und lebensrund gezeichnet. Es bedeutet eine menschliche und ästhetische Freude, diese Erzählung zu lesen, bei der mehr Gottfried Keller als die Romantik Gevatter gestanden, wenn man sie sich an einigen Stellen auch etwas knapper gehalten wünschte. Schade daß unser Katholizismus, soweit er zugleich klerikal ist, so griesgrämlich wurde. Im Mittelalter hätte diese Geschichte auch alle Mönche und Priester baß erfreut. Diese leichte, fast tanzende Fröhlichkeit über allen Dingen habe ich seit langem nicht in einer deutschen Erzählung gefunden. Die zweite Erzählung: „Aus Bimbos Seelenwanderungen" zeigt die Dichterin wieder von der romantischen Seite. Aber so grausig an sich ihr Motiv ist, so gewährt sie doch immer wieder ein Aufatmen bei mancherlei Episoden, die ebenso kurzweilig wie ergreifend zu lesen sind. So sind z. B. die feierliche und umständliche Hinrichtung eines Papageien, der sich durch übles Geschwätz bei der hohen Obrigkeit mißliebig gemacht hat. Und die Liebesgeschichte des armen Bimbo hat viel Lieblichkeit und Süße. Die dritte und kürzeste Geschichte ist ein hübscher Spaß ohne tiefere, literarische Bedeutung. Jedenfalls ist das Buch das eines wahrhaft dichterischen Menschen mit gütigem Herzen und weitem Blick. Ich empfehle es um so lieber, als mir die beiden letzten Romane Ricarda Huchs gar nicht gefallen haben.

Max Groth

Jules Verne †

Es war einmal eine ungeheuer reiche Fürstin irgendwo, die starb und hinterließ ein ungeheuer großes Vermögen, das zu einem Drittel an die Advokaten fiel, zu zwei Dritteln aber an zwei Wissenschaftler, welche beide beschlossen, die Summen für bahnbrechende Erfindungen zu benutzen. Es war aber der eine der beiden ein Franzose und infolge dessen ungeheuer edel, und er bestimmte sein Geld zu Erfindungen, die der friedlichen Menschheit Segen bringen sollten, und baute eine Friedensstadt irgendwo. Der andere jedoch war ein Preuße, welcher sogar Schulze hieß. Infolgedessen baute er eine ungeheure Kanonenfabrik, die rein militärisch eingerichtet war. Hier schwelgte der entsetzliche Schulze in immer schrecklicheren Phantasien von mörderischen Explosionsstoffen. Schließlich hatte er die Erfindung gemacht, welche geeignet war, seine Mordlust auf eine Weise zu befriedigen, die alle Unschuldigen erstarren lassen mußte. Und das in des Wortes eigenster Bedeutung; denn er hatte einen Stoff erfunden, der explodierend die Umgebung im Umkreis einer Meile in Gase hüllte, welche eine Temperatur von 100° minus hatten, alles Leben erstarrend. Dieser Stoff sollte, über den Berg geschossen, dem Friedensidyll des edlen Franzosen ein Ende mit Schrecken bereiten. Fast wäre es dazu gekommen. Indessen auch die reine Güte ist nicht waffenlos. Der ungeheuer edle Franzose hatte eine ebenso edle Tochter. Ein Jüngling, gleichfalls ungeheuer edel und dazu ungeheuer verliebt in sie, unternahm es, sich unter ungeheuren Gefahren in die Stadt und in das Vertrauen des schrecklichen Schulze einzuschmuggeln, und eines Tages konnte man durch das Glasdach seines unterirdischen Arbeitsraumes hindurch den furchtbaren Wüterich und Preußen in seinen eigenen Frostgasen erstarrt sehen.

Digitized by Google

Das ist das Märchen, das Jules Verne 1879 von den Millionen der Begum dichtete. Die Zeitungen melden, er habe vor kurzem immer noch gelebt. Auch einer von denen, die sich lange haben begraben lassen müssen, ehe sie starben. Ein wehmütiges Schicksal. Aber wo es so sehr ein Zeichen des steigenden Geschmacks ist, soll man da ernsthaft trauern?

Jules Verne hatte viel Phantasie, und wo sie rein im Technischen und Wissenschaftlichen blieb, da ließ man sich gern von ihr führen und unterhalten. Aber es war die Zeit, wo Flaubert seine kulturhistorisch-archäologischen Forschungen in das Märchen von der Salammbo einwickelte, und so steckte auch Jules Verne seine Naturwissenschaft in Märchen. Nur hatte seine Phantasie, sobald sie auf menschliche Verhältnisse überging, die Massivität der Phantasie eines Hintertreppenromanschreibers. Und was in populärwissenschaftlichen Essays vielleicht rein interessant gewirkt hätte, das glotzte sonderbar häßlich und quälend aus dieser erlogenen Einkleidung in menschliche Schicksale heraus; sonderbar frostig; und so wirkte sein Bild schließlich ähnlich wie das, das er von dem phantastischen Schulze gemalt hat: erfroren inmitten seiner Erfindungen. Gr G

Theater

Dresdner Theater

Otto Borngräbers „König Friedwahn" war die neueste Gabe unsres Kgl. Schauspielhauses, eine Gabe, die sich nur mit großen Aufwendungen an Talent, Arbeit und Geld erreichen ließ. Eine Gabe ohne Aussicht auf die Entschädigung durch dauernde Kassenerfolge rein der literarischen Sache willen. War's eine vergebliche? Geklatscht wurde von den wenigen, die gekommen waren, viel, und der Eindruck bei allen Zuschauenden war ernst. Ich glaube, daß sich die Hofbühne auch mit dieser Vorführung ein Verdienst erworben hat, aber ich glaube: in andrer Richtung, als die Verehrer des jungen Dichters so bald schon zugeben werden.

Es ist gesetzmäßig, daß immer und immer wieder die Jugend den Willen für die Tat nimmt, in diesem Falle den Willen zum Großen, denn die Zeit des höchsten Kraftgefühls liegt früher als die der höchsten Kraft, und so überschätzt sowohl der Jüngling sein Können, wie die Kritik des Jünglings das Können des innerlich verwandten Freundes überschätzt. Was das jugendlich erregbare Gefühl aus den Gedanken, Erfahrungen und Taten der Zeiten auflieſt, das hält der Jüngling für selbsterworbenes Gut, weil er's nachfühlt, und wenn er mit Inbrunst am alten Kaleidoskope schüttelt, daß die bunten Steine anders fallen, so glaubt er neue Lebensbilder zu schaffen.

Borngräbers „König Friedwahn" ist eine sehr fleißige und ehrliche, aber eine ganz und gar unreife und, leider, auch keine starke Arbeit. Das Königsproblem, das der sozialen Not, das Uebermenschen-, das Parsifal-, das Hamlet-, das Brandproblem und das des „Traumes als Leben", sie alle stoßen einander in des Verfassers Hirn. Ein junger wilder Fürst, der unbegreiflich plötzlich ein sanfter wird, durch sein Volk wandelt, in die Einsamkeit flieht, voll leidenschaftlichen Mitleids hilft, seine Hilfskraft über an den Mängeln der Menschennatur der andern wie in den Zweifeln an seinem eignen Rechte zergehen fühlt, bis er, verbannt, trotz Liebe und Gegenliebe mit Zukunftsträumen stirbt — das ist der Held. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister"; daß der Anfänger noch keine zeigt, ist ganz in der Ordnung. Daß die Unsicherheit über die das

Digitized by Google

Königstum erbende Erstgeburt des Helden statt mit drei Strichen mit breiten helldunkeln Gemälden dargelegt wird, beweist auch nicht mehr, als daß Borngräber die äußere dramatische Technik noch nicht versteht. Auch die innere beherrscht er noch nicht: ein Drama, dessen letzter Akt nur Dialog ist, ohne daß die Entwicklung einen Schritt vorwärts käme, dem dann auch das Wort versagt, das sich in Musik flüchtet und schließlich durch den aufgehenden Stern andeuten läßt, was es meint! Ach, das Gestalten ist ja *nicht* nur Technik. Das Gestalten erst ist ja das *Schaffen*. Das Gestalten erst ist das Gebären von neuem *Leben*, auf daß mit den geschaffenen Kindern in die Welt hinaus ziehe, was in den zeugenden Tiefen unsres Ichs unser reichestdurchblutetes Bestes war. Wird Borngräber nach all diesem Kombinieren und Reden zum Gestalten kommen?

Die diskrete Musik, von Gerhard Schjelderup, war schön. A

Berliner Theater

Der Schlesier *Hermann Stehr*, bisher nur als ein kraftvoll-herber, vom Naturalismus zu freierer Höhe aufstrebender Erzähler bekannt, hat jetzt den ersten Schritt auf die Bühne gewagt: sein fünfaktiges Drama „Meta Konegen" ist zum erstenmal vom „Neuen Theater" aufgeführt worden. Ohne allen Erfolg leider. Oder soll man lieber sagen: zum Glück, denn es wäre doch vielleicht möglich, daß hier einmal gleich der erste Bühnenmißerfolg hinreicht, den Dichter von seiner dramatischen Unfähigkeit zu überzeugen. Das eigentliche Drama, das es sich vielleicht verlohnt hätte, zu gestalten, hat bereits seinen Abschluß gefunden, als Stehrs erster Akt einsetzt. Dieses Drama hätte zeigen müssen, wie Meta Konegen, die zartbesaitete, liebebedürftige Frau, die durchaus noch nicht gesonnen ist, ihre Weibgefühle von den Mutterpflichten aufzehren zu lassen, einen erbitterten Kampf gegen die gelehrten Kompendien und die agitatorischen Rednertribünen führt, die ihr immer mehr von der Liebe und Zärtlichkeit ihres älteren Mannes entziehen. Statt dessen blikken wir gleich zu Beginn des Stückes auf das Trümmerfeld einer von ihr völlig verlorenen Schlacht. Für die Liebe, wie sie sie versteht, hat der gelehrte Psychologe und pathetische Vorkämpfer der liberalen Volksschullehrerbewegung längst alle Neigung verloren; sie selbst ist über diesen Verlust zu einer unheilbar Kranken geworden, an der nur noch die Art und Weise ihrer gänzlichen Vernichtung Neugierde erregen, nun und nimmer aber der Kampf gegen das Unheil selbst Teilnahme wecken kann. Im Hause des Professors hat sich ein Neffe einquartiert, ein ganz flacher Bursche, der, wenn er nicht gerade mit der Frau des Hauses musiziert oder Süßholz raspelt, dem Dienstmädchen nachschleicht oder zynische Witze reißt. Daß eine Frau wie Meta Konegen, die so tief und schmerzlich über den Sinn des Lebens und der Ehe nachgedacht hat, bei einem solchen Gecken auch nur auf Tage Trost für ihre Verlassenheit suchen könnte, wäre undenkbar, wenn nicht unser Dramatiker den Fall ganz als einen pathologischen nähme. Tatsächlich scheint sich Stehr über den Ausgang bis zuletzt unklar gewesen zu sein. Meta schwankt und pendelt vier Akte lang zwischen ihrem Mann und dem Liebhaber hin und her und wird dann im fünften Aufzug noch einmal unverhofft von den Kindern, deren eines gefährlich erkrankt zu sein scheint, zurückgehalten. In der Buchausgabe (Berlin, S. Fischer) macht sie es nun ungefähr wie Nora, d. h. sie ergreift Hut und Schirm und schreitet aus der Tür; auf der

Digitized by Google

Bühne zieht es Stehr, offenbar mit Rücksicht auf einen klaren Ausgang, vor, sie sich vom Balkon in die Tiefe stürzen zu lassen. Eins bedeutet so viel oder so wenig wie das andere. Diese Frau ist rettungslos krank vom ersten Augenblick an, wo sie sich zeigt. Stehr selbst liegt so im Strick und Eisen des Unglücks seiner Heldin, daß er auch nicht für einen Augenblick etwas von jenem freien Humor gewinnt, der über den Dingen steht und nicht gesonnen ist, sich von der Schwere seiner Probleme oder Gestalten selbst zu Boden ziehen zu lassen. Was den Verfasser zu dieser von ihren halben Gefühlen zu Tode gehetzten Frau zog, war das Mitleid mit der verwirrten, wider Neigung und Willen in Schuld verstrickten Kreatur. Aber wenn diese sich schon einmal so weit von dem Pfade des Natürlichen verloren hat, daß sie ihrem Manne allen Ernstes vorwirft, seine Jahre „vergingen nicht mehr in Schönheit", so hat er sich unsere herzliche Teilnahme für den Gegenstand seines Mitleids ein für allemal verscherzt.

Für den Dramatiker Stehr bedeutet dieses Stück einen Fehlschlag; der Dichter Hermann Stehr braucht sich dadurch aber noch nicht entmutigen zu lassen und darf sich getrost auch auf jene dramatisch schiefen und leeren Stellen berufen (im dritten Akt), die seine Fähigkeit, ein Menschenleid aus epischer Entfernung mit epischen Farben zu malen, augenfällig beweisen. Stehrs Name wird in diesen Wochen durch Dutzende von Zeitungen und Zeitschriften als der eines „durchgefallenen Dramatikers" geschleppt werden. Davor kann ihn kein Freund bewahren und kein ehrlicher Kritiker beschützen. Aber wer von dem einzelnen Werk, dem einzelnen Mißerfolg weiter blickt auf den ganzen Künstler und den ganzen Menschen, der findet gewiß Positives genug, das jenen über Gebühr aufgebauschten Makel einigermaßen zurechtrückt. Und auch in diesem Werke scheinen mir derartige positive dichterische Werte ganz unverkennbar vorhanden zu sein.

Ehe es noch ganz Frühling geworden, ist doch nun auch das neue „Lustspielhaus" aus dem langen Winterschlaf erwacht, in den es der Kassenerfolg des Kadelburgischen „Familientages" versetzt hatte. Ein paar Mittagsvorstellungen haben daran erinnert, daß ursprünglich auch auf seinem Programm literarische Darbietungen, nicht bloß zeitvertreibende Abendbelustigungen standen. Zwei leichtere Sächelchen hätten wohl beide verdient, auch Abends, nicht bloß Mittags den Triumphzug des „Familientages" zu durchbrechen. Die eine freilich, Richard Jaffés „Außenseiter", erscheint eher als eine satirische Studie aus dem Berliner Gesellschaftsleben, als eine Art Nebenschößling von „Sodoms Ende" denn als ein „Lustspiel". Ein junger Leutnant aus Salzwedel, unschuldsvoll wie ein Lämmlein, noch ganz getränkt von den Idealen der Kadettenschule, kommt zum ersten Male nach dem Sündenbabel Berlin und muß nun erfahren, daß man hier nicht nur den Walzer anders tanzt, daß man auch über Ehre und Sittlichkeit anders denkt, als sein reines Torengemüte es sich träumen läßt. Der also Belehrte ist klug und humorvoll genug, dies eine Mal mit den Wölfen zu heulen, rafft dann aber sein bißchen Mannheit desto energischer zusammen und dreht einem Gesellschaftskreise den Rücken, der ihm so deutlich gezeigt hat, daß er hier ewig ein „Außenseiter" bleiben würde. Das gut gemachte und sicher pointierte Stück hat schon seine Geschichte. Seit sechs oder gar zehn Jahren pocht es vergeblich bei den reichshauptstädtischen Bühnen an, die Zensur ver-

Digitized by Google

schloß ihm die Türen, wohl weil sie die darin geübte Gesellschaftssatire für gemeingefährlich hielt. Aber eine Gesellschaft, wie die im Hause des spielwütigen Barons Clarus, als typisch für die gute, wurzelechte Berliner Aristokratie zu nehmen, würde auch vor zehn Jahren schwerlich jemandem eingefallen sein.

Führt Jaffé den harten, spitzen Karikaturenstift, so malt der Däne Gustav Wied in seinem Einakter „Eine Abrechnung" mit weichen Pastellfarben. Nach vierzig Jahren des Schweigens macht ein Siebziger einem Achtzigjährigen, einem Stubengenossen im Altmännerheim, die Eröffnung, daß er der Vater der inzwischen längst gestorbenen Hortense war, nicht der Freund, der Achtzigjährige, der sich auf seinen vermeintlichen Schwiegersohn, den Geheimrat, und auf seinen vermeintlichen Enkel, den Studenten, so viel zugute tut. Ein Weilchen schwillt der Zorn und der Aerger, kaum noch der Gram in dem Entthronten auf, dann ebnen sich rasch wieder die Wellen: ein Achtzigjähriger und ein Siebzigjähriger sind der Erde schon zu fern, dem Himmel schon zu nah, um sich durch derlei „Menschlichkeiten" noch den zarten Rest ihrer Tage verkümmern zu lassen. Hinfort werden sie die Erinnerung an die Tochter und die Freude an dem Enkel redlich teilen, wie sie ihre Zeitung und ihr Tivoli-Spiel miteinander teilen. Das feine Stückchen geigt ein wenig lange auf ein und derselben empfindsamen Saite, der Hauch der Jugend, der in die stille Welt des Greisenheims getragen wird, bleibt dramatisch unfruchtbar, aber meisterlich sind die „süßen Alten" in ihren verschiedenen, bald erhaben überlegenen, bald ein wenig verärgerten, bald still resignierten Sonderlingstypen getroffen, und wundervoll ist die gedämpfte, mild verklärte Altmännerstift-Stimmung wiedergegeben, in der das Ganze sich so behaglich wiegt und spiegelt.

Vom „Trianontheater" wird ein so feines Gewebe niemand erwarten; aber ganz so dutzendhaft und grobdrähtig wie der neue Schwank „Ihr Alibi" von Paul Gavault brauchte doch gerade nicht zu sein, was Mirbeaus „Brieftasche" ablöste. Der erste Akt, die Erfindung eines biederen Provinz-Ehepaares, bei dem sich die Liebenden treffen wollen, ist noch leidlich witzig und unterhaltend, dann aber läßt sich der Verfasser ganz vom Zufall schaukeln: was ihm gerade einfällt, wird bunt durcheinander gerührt, je wirrer, desto besser — um Zehn muß ja doch alles aus sein! Einmal, zu den Zeiten der „Liebesschaukel" und der „Notbrücke", schien es, als sollte durch das „Trianontheater" auch in die bei uns eingeführten Pariser Schwänke ein Zug zum Feineren und Graziöseren kommen — und jetzt gerät auch diese Bühne glücklich immer mehr in das schmutzige Kielwasser des „Residenztheaters". **Ernst Detleff**

Wiener Theater

Das Burgtheater sei für diesmal ausgeschlossen. Sehen wir uns auf den anderen Bühnen um. Das „Deutsche Volkstheater" brachte die antipapistischen „Brüder von St. Bernhard" und bald darauf, zum Ausgleich, den klerikal überhauchten Butti-Hartlebenschen „Luzifer". Ueber beide Stücke ist nicht mehr zu reden. In der Josephstadt spielt man gleichfalls Hartleben, nämlich die „Angele", dazu Mirbeaus diabolisch-geistreichen Scherz „Der Dieb", und eine mit starker Hand und ruhigem Humor aus dem Volksleben gezogene, leider zum Schluß versentimentalisierte Lumpenstudie des talentvollen Schönherr, „Karrnerleut". Ebenda brachte man auch eine überpariserische Keckheit des Neapolita-

Digitized by Google

ners Roberto Bracco auf die Bretter, „Die herbe Frucht, eine Tragikomödie der alten Herren". Das Unsagbarste wird dort mit leichter Hand in hundert Variationen witzig und übermütig umschrieben, sodaß man fast geneigt ist, ein wenig Kunst dahinter zu vermuten. Es ist aber doch wohl mehr noch Künstelei, Bühnen-Feuilletonismus. Woran es den alten Herren dem Weibe gegenüber hapert, und wie das Weib sich zu helfen weiß, das steht ja wohl, so ziemlich seit Erschaffung der Welt, einigermaßen fest. Was zur witzigen Behandlung dabei reizt, ist lediglich die gesellschaftliche Heuchelei und falsche Renommage, die mit derlei Dingen verknüpft ist. Da hat denn Bracco lustig zugegriffen, und somit können wir ihn uns gefallen lassen.

Eine der ernsthaftesten Wiener Bühnen ist das „Raimundtheater". Das ist fast schon eine Vorstadtbühne, insofern es ziemlich weit draußen liegt, in einer Gegend, wohin sich des Kapitalisten Gummiräder nur höchst ausnahmsweise verirren. Aber hier hat ein norddeutscher Direktor, Ernst Gettke, mit Fleiß und Kunstverständnis die wienerischste der Bühnen geschaffen. Freilich hat er daneben auch höhere Anwandlungen, und es soll ihm unvergessen bleiben, daß er Wiecke aus Dresden herbeirief, um den Wienern des großen Hebbel „Herodes und Mariamne" zu zeigen und endlich zum Siege zu führen. Nur einmal, im Jahre 1849, war dieses Stück in Wien (am Burgtheater) gespielt und — ausgepfiffen worden. Seit daher wirkte der Schreck noch nach, sodaß sich niemand herangetraute.

Vor allem aber, wie bemerkt, ist das Raimundtheater eine Bühne für das österreichische Lokalstück. Doch ist es keineswegs eine Possenbühne. Es gibt im Lande Oesterreich so viel ernsthafte Dinge zu erörtern, und heute mehr als je, daß auch die lokale Bühne davon mitergriffen wird, ja hier vielleicht ihre tiefgründigsten Hoffnungen offenbart. Rudolf Hawel, Werkmann und Schrottenbach haben mit minderer Routine, aber mit ehrlicherer Volkskraft das Erbe von Karlweis angetreten. Alle drei kommen im Raimundtheater zu Wort, das wohl am besten „Anzengruber-Theater" hieße, weil der Genius dieses großen Verstorbenen vielleicht am meisten das innere Gefüge der daselbst geprägten Kunstleistungen (oder doch deren ideales Ziel) bestimmt. Werkmanns neues Stück, das Arbeiterdrama „Justina Duncker" steht zu der Zeit, da diese Zeilen geschrieben werden, noch aus. Von den beiden anderen gilt, daß sie rechtschaffen vorwärtsstreben, daß sie aber doch schon glücklicher waren als heuer. Schrottenbachs Volksstück „Gottesleugner" regt allerhand interessante Fragen an, bringt sie aber nicht zum Austrag und wurde überdies durch Zensurstriche um den letzten Rest seiner Kraft gebracht. Was bestehen bleibt, ist ein in der Ausmalung eines ländlichen Milieus vortrefflicher erster Akt, der eine Anzahl gut gepackter echter Typen wirksam einführt, leider aber allzuviel verspricht. Fast das Gleiche muß man von Hawels Volksstück „Fremde Leut'" sagen. Auch hier werden weit stärkere Erwartungen erregt, als hinterher eingehalten werden. Auch hier sind die Volksfiguren humorhaft gesehen und ehrlich gestaltet, aber schlecht in Bewegung gesetzt. Auch hier verläuft das Ganze im Sande. Und somit scheint diesen wackeren österreichischen Volkspoeten, denen man mit aufrichtiger Sympathie gegenüberstehen muß, gerade das Eigentliche zu fehlen: ein geschultes dramatisches Kunstgefühl. Sie zimmern zu blind und leichtsinnig drauf los, und wenn

Digitized by Google

sie ihr vortreffliches Material nicht geradezu verderben, so verstehen sie doch sicher nicht, es zur Geltung zu bringen. Diese Ungelenkigkeit ist ein starker Mangel. Aber stimmt sie nicht weitaus hoffnungsvoller als eine kalt geübte Routine dies vermöchte?

Zwischen Routine und Ungelenkheit öfters seltsam schwankend, im ganzen aber voll von frischem Talent und ausgesprochenem Bühneninstinkt erweist sich Franz Adamus (Ferdinand Bronner), der mit seiner Komödie „Schmelz, der Nibelunge" dem Raimundtheater heuer seinen nachhaltigsten Erfolg schenkte. Der Griff von Adamus ist fast beängstigend kühn. Er bringt nicht mehr und nicht weniger als die Judenfrage aufs Tapet: bei der ungemeinen Empfindlichkeit der sich befehdenden Parteien sicherlich kein kleines Wagestück. Natürlich hat er es keiner von beiden Parteien recht machen können, damit aber wohl gerade beim Publikum einen Sieg erfochten. Die Kritik gebärdete sich zum großen Teile äußerst töricht. Man warf Bronner vor, daß er kein Tendenzstück geschrieben habe. Er habe nicht Farbe bekannt, und was derlei hinfällige Einwände mehr sind. Dabei war des Dichters Ziel augenscheinlich und unverhohlen darauf gerichtet, über das Parteigetriebe hinauszugelangen. Dabei fallen nach rechts sowohl wie nach links scharfe Witzesfunken, und vor allem wird das Falsche und Unechte auf beiden Seiten, das Heuchlerische und Andersfeinwollen, entschieden gegeißelt. Der Titelheld ist eine tragikomische Figur, doch mehr tragisch als komisch, und an der Mischung ist nur das Eine versehen, daß er zum Schluß — verächtlich wird. Der junge Schmelz ist ein getaufter jüdischer Student, der aus aufrichtiger schwärmerischer Liebe für das germanische Wesen seine Abstammung verleugnen möchte, wobei ihm seine äußere Erscheinung zustatten kommt. Es gelingt ihm, mit der deutsch-antisemitischen Studentenverbindung „Nibelungia" in intime Beziehungen zu kommen, und er soll eben feierlich rezipiert werden, als ihn das Schicksal in Gestalt seines alten Vaters erreicht. Der Uebertritt des Jungen ist diesem zu Ohren gekommen, und hetzerischen Einflüsterungen nachgebend, hat er ihm die Verstoßung angedroht. Jetzt indes denkt er milder und will es versuchen, den Sohn zurückzugewinnen. Da er ihn zu Hause nicht vorfindet, eilt er ihm, suchend, nach und findet ihn endlich auf der Nibelungenkneipe. Allein nun ereignet sich das Empörende, daß der Sohn den Vater verleugnet. Erst als der Vater unter diesem Schlage niedertaumelt, kommt der Sohn wieder zu sich und wird reuig. Der Schluß ist unklar gestaltet. Man weiß nicht, ob der junge Schmelz nun wieder Jude wird, und jedenfalls glaubt man so wenig an seine ehrliche Wiederaufrichtung wie an die allgemeine Versöhnung, mit der das Stück, seinem tragischen Kern zuwider, endet. Auch sonst fehlt es der psychologischen Durchführung an Straffheit und Fülle, während sich episodisches Wucherwerk mitunter breit und aufdringlich in den Vordergrund drängt — was den Gesamtbau schädigt. Doch in dem Stück lebt der Atem unserer Zeit. Er geht einem der heikelsten Probleme herzhaft zu Leibe. Es spricht Dinge aus, die die meisten sich feige verhehlen. Und darum ist es uns wert. Künstlerisch ragt es hervor durch gute Chargencharakteristik und durch die bühnenmäßige Führung mancher Einzelszene. Am stärksten wirkte die vorzüglich geratene Auseinandersetzung zwischen Schmelz, dem deutschtümelnden Anpassungsjuden und einem strammen Zionisten, der

Digitized by Google

stolz und selbstbewußt auf seinem Rassestandpunkt beharrt.

Zum Schluß verdient noch eine Vorstellung Erwähnung, die zwar aus dem Rahmen der sonstigen Wiener Theaterereignisse fast völlig herausfällt, aber umsomehr das allgemeine Kunstinteresse herausfordert. Unter Ferdinand Gregoris Leitung brachte ein Verein, in einer Mittagsvorstellung im Karltheater, Vollmöllers wundervolle Dichtung „Catherina von Armagnac und ihre beiden Liebhaber" zur Aufführung. Da Vollmöller bisher nur in Elberfeld, ohne daß sich Folgerungen daran geknüpft hätten, auf die Bühne kam, so hat die Wiener Vorstellung den Reiz einer „Urpremière" für uns gehabt. Leider zeigte das Publikum, das zu wohltätigen Zwecken geködert worden war, für das, was sich vor ihm abspielte, nur ein sehr geringes Interesse. Vollmöller war ihm als Dichter noch nicht durch seine Leib- und Magenpresse vorgestellt worden, und somit wußte es nicht, daß es eigentlich guter Ton gewesen wäre, sich zu begeistern. Es blieb dementsprechend lau und verwundert. Niemand erregt bei der Menge eine lauere Verwundertheit als ein unbekannter echter Dichter ... Es schiene mir unvornehm, in dieser allgemeinen Uebersicht eine intime Würdigung der durch die (bei S. Fischer, Berlin, erschienene) Buchausgabe den Kunstfreunden bekannt gewordenen Dichtung auch nur zu versuchen. Nur so viel: daß wohl kein modernes deutsches Drama, selbst Hofmannsthal und Beer-Hofmann einbegriffen, schönere und einschmeichelndere Verse bringt als „Catherina von Armagnac"; daß es trotz dieser Verse auch eine Handlung zeigt, die an und für sich gut geführt ist und zu fesseln vermag; und daß es trotz dieser Handlung einen Reichtum an inner-feinstem Seelenleben offenbart, der uns in den zartesten und seltensten Beziehungen von Menschen untereinander schwelgen läßt. Auf den jetzt sechsundzwanzigjährigen Schwaben Karl Gustav Vollmöller wird nicht die deutsche Bühne allein, wird die deutsche Dichtung ernste Hoffnungen zu hegen berechtigt sein.

Franz Serveas

Gesammelte Theaterkritiken

Immer häufiger geschieht es, daß Kritiker für Tagesblätter und Zeitschriften alle paar Jahre ihre Rezensionen sammeln, um derart billig die Zahl ihrer „Werke" zu mehren. Gegen diesen Unfug sollte immer wieder Einspruch erhoben werden — umsomehr, als solche Klittereien meist unter ganz allgemeinen und hochtrabenden Titeln segeln und damit das kaufende Publikum, das ein ernstes, durchgearbeitetes Buch wünscht oder zu erwerben meint, hinters Licht führen. Solche für den Tag geborenen Arbeiten haben doch mit ihrem Tagesdasein fast immer ihren Zweck erreicht. Sie können nur sehr selten etwas dauernd Wertvolles, zum Aufbewahren Taugliches enthalten und werden auch durch eine inhaltliche Ueberarbeitung und stilistische Ausfeilung kaum besser — im Gegenteil: die Frische und Ursprünglichkeit des Improvisierten geht meist verloren, ohne daß der gerundete, straff disponierte Aufsatz dafür entstanden wäre. Wenn die betreffenden Kritiker wenigstens eine geschmackvolle Auswahl zu treffen wüßten — wenn sie nur die darstellerisch höher stehenden, und vor allem nur die Arbeiten sammelten, die sich mit wertvolleren Darbietungen beschäftigen! Aber da fehlt es den Kritikern meist an der nötigen Kritik. Man lese z. B., was Max Burckhard in seinem zweibän-

Digitized by Google

digen Werke „Theater" (bei Manz, Wien) unter anderem abdruckt. Es heißt da: „In Anzengrubers prächtiger Komödie »Der G'wissenswurm« hat gestern Herr Höfer ein auf Engagement abzielendes Gastspiel im Deutschen Volkstheater begonnen. Sein Grillhofer war eine anständige schauspielerische Leistung, ohne daß er aber Hervorragendes geboten oder doch Aussicht auf Hervorragendes geweckt hätte. Am besten gelang dem Gaste der Schluß." Dies ist eine ganze Rezension. Hier noch eine, noch kürzere und noch belanglosere: „Im Deutschen Volkstheater setzte in der gestrigen Nachmittagsvorstellung Herr Höfer sein Gastspiel fort. Er spielte den Kommerzienrat Müller in Léons »Gebildeten Menschen« und erwies sich wieder als gewandter Schauspieler." Welch ein beneidenswertes Selbstgefühl, das diesen bedeutenden Satz des vorsichtigen Aufhebens wert erachtet! Im übrigen wird die ganze Sammelmappe des Kritikers über den harmlosen Leser ausgeschüttet: einem Referate über den „Hüttenbesitzer" folgt eins über Blumenthals „Theaterdorf" und gleich darauf eins über den „Armen Heinrich" — und so fort. Vor diesem und ähnlichen „Büchern" sei nochmals gewarnt.

Carl Hagemann

Leipziger Gewandhausprogramme

Zu der Zeit, als Mendelssohn und Gade komponierten und dirigierten und Schumann in Tönen und Worten dichtete, da gab's ein Leipziger Musikleben und das Gewandhaus war eine Macht. Unter Reinecke zehrte es dann von dem alten Ruhm, übersah prinzipientreu die emporkommenden Neudeutschen und fand schließlich noch einen Halt an Brahms, den es als letzten Trumpf gegen die Neuerer Liszt und Wagner ausspielte. Aber schließlich ging es nicht mehr so weiter mit der Absperrung. Was das Gewandhauspublikum selbst nicht fertig brachte, das bewirkten die beiden fortschrittlichen inoffiziellen Leipziger Konzertunternehmungen am Anfange der 1890er Jahre: der Lisztverein und die Akademischen Orchesterkonzerte. Auch den Leipzigern fiel endlich die Binde von den Augen, und das Gewandhaus mußte einen System- und Direktionswechsel vornehmen. An zehn Jahre sind nun verflossen, seit Reinecke ging und Nikisch kam — Zeit genug, um die Richtung des neuen Kurses erkennen zu lassen. Werfen wir also einen Blick auf den Kompaß des Gewandhauses, auf seine Programme von 1904/05, um zu sehen, wohin die Magnetnadel zeigt.

Heute verschließt sich das Gewandhaus den Modernen nicht mehr. Es hat in den 22 Konzerten dieser Spielzeit tatsächlich mehrere moderne Neuheiten einstudiert. Es sind dies drei ganze Symphonien: Bruckners C-moll Nr. 2, R. Straußens Domestica und Dworschaks G-dur Nr. 4, eine Opernouvertüre: die zu d'Alberts Improvisator, außerdem einen symphonischen Prolog zum „König Oedipus" von Schillings, die Serenade D-dur von Draeseke, Wolfs italienische Serenade, W. Lampes Serenade für Blasinstrumente, G. Schumanns Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, ein Orchesterstück aus Liszts „Christus", Schillings Hexenlied und zwei Chorgesänge von Weingartner. Ueberrascht hat das Gewandhaus die Welt mit diesen Neuheiten nicht: sie waren meistens anderswo schon bekannt. Das Gewandhaus folgt hier der Führung anderer Institute — eine Tatsache, die auch darin zum Ausdruck kommt, daß es sich noch immer nicht entschließen kann, vor der Saison

Musik

Digitized by Google

anzugeben, welche Neuheiten es aufführen will.

Legt das Gewandhaus demnach ersichtlich das Hauptgewicht auf das gute Alte, so befremdet es doch, daß auch auf diesem Gebiete nur ganz wenig für die Mehrung des Besitzes geschehen ist. Es gibt heutzutage eine Bewegung, die uns die alten Meister zurückerobern will, und man sollte denken, daß das Gewandhaus ihr nahestehen müßte. Aber nein. Die sämtlichen Eroberungen des Gewandhauses auf diesem Felde bestehen in drei Tanzstücken von Grétry, bearbeitet von Mottl. Nun fällt einem ein: Leipzig ist ja die Stadt Bachs, und man durchforscht die Programme nach ihm. Was findet man? Ein brandenburgisches Konzert (das dritte), ein Orgelkonzert und — das Präludium aus der zweiten Englischen Suite für Klavier.

Noch in einem anderen Punkt bleibt das Gewandhaus bedenklich hinter den fortschrittlichen zeitgenössischen Bestrebungen zurück: in der Zusammenstellung der Programme. Da bringt das Neujahrskonzert das Parsifalvorspiel, umrahmt von einer Gunlödszene und von Schubertliedern und dahinter die dritte Symphonie von Brahms. Da feiert man die Anwesenheit des Königs von Sachsen durch eine Webersche Ouvertüre und Opernszene, zwei Fragmente aus Berlioz' Damnation und eine Haydnsche Symphonie, anstatt einmal die einheimische Produktion vor dem König Revue passieren zu lassen.

Alles in allem machen diese Programme einen matten Eindruck. Es fehlt die *charakteristische* Note. Welch' andere Impulse geben München, Frankfurt, Zürich, Basel, Heidelberg! Das Gewandhaus ist noch immer viel zu einseitig auf die absteigende Linie Beethoven-Brahms eingestellt und tritt weder für die Neuen noch für die Alten kräftig genug ein, um die alte Führung zurückgewinnen zu können. **Detlef Schultz**

Felix Draesekes einaktige komische Oper „*Fischer und Kalif*" hat endlich nach zehnjährigem Harren den Weg auf die Bühne gefunden, und zwar im Deutschen Theater zu Prag. Freilich, gerade die *Bühne* hat mit diesem Werkchen auch nicht viel gewonnen, denn die einem Märchen aus Tausendundeiner Nacht entlehnte Fabel ist weder an sich unterhaltend noch vom Verfasser verständlich und spannend entwickelt. Die Personen kommen, gehen und benehmen sich mit Unwahrscheinlichkeit. Sie erregen kein besonderes Interesse und weder die Osmingestalt des Ibrahim noch der mit Edelmut gesättigte Harun al Raschid erheben Anspruch auf den Reiz der Neuheit. Draesekes Stärke liegt eben in der *Musik*. Sie ist wirklich reich, ist sogar überreich, aber vielleicht zu sehr von der gleichen Art, als daß sie auf die Dauer nicht ermüdet. In breiten Kantilenen strömt die Melodie, wundervoll berauschend klingt das Orchester, die motivische Arbeit ist meisterhaft. Aber alles nicht eigentlich dramatisch, sondern absolut musikalisch. Ueber den verblüffendsten Augenblick der Handlung, als der Palasthüter in dem vermeintlichen Fischer den Kalifen erkennt, geht die Musik ganz gleichgültig hinweg. Losgelöst von der Szene jedoch erwies sie sich auch hier als geistvoll und schön.

Richard Batka

Taubmanns Chordrama „Die Sängerweihe" wurde im Elberfelder Stadttheater aus der Taufe gehoben. Der Dichter führt den Sänger als Helden der Tragödie in die Schrecken der Unterwelt, die er innerlich geläutert verläßt; nun hat er die Kraft, alle hohen Lebensideale zu verwirklichen. Diese Aufgabe versucht das Werk

Digitized by Google

weniger durch streng dramatische Bühnenhandlung, als durch Allegorie zu lösen, wodurch die klare Auffassung des gesamten Stoffes wesentlich erschwert ist. Das eigentlich Neue bei Taubmann ist der im Rücken der Zuschauer aufgestellte Chor, der die Aufgabe hat, an verschiedenen Höhe- und Ruhepunkten des Dramas als idealer Zuschauer seinen Empfindungen und Gefühlen Ausdruck zu geben, während die szenische Bühnenhandlung still steht. Unzweifelhaft kann durch die Mitwirkung des Chores die gehobene Stimmung vertieft werden; er erweist sich jedoch als überflüssig und störend, wenn der Vorgang auf der Bühne selber nicht gezündet hat, oder wenn der Gesang des Chores nicht im unmittelbaren Zusammenhange mit dem in der Szene Vorgefallenen sich befindet. Taubmann hat in der Bearbeitung der Chöre das Beste gegeben, an schwachen Textstellen mit einem frischen, kräftigen Orchester einzusetzen, gelang ihm dagegen nicht immer. Im Interesse der von Taubmann und dem Prager Professor Ehrenfels gefundenen Kunstform und der fleißigen und gediegenen Arbeit des Komponisten wäre zu wünschen, daß eine wirklich gute Oper einer gut musikalisch erzogenen Zuhörerschaft die „Sängerweihe" vorführte; denn nur unter solchen Voraussetzungen würde sich endgültig entscheiden lassen, ob es eine Weiterentwicklung der musikalisch dramatischen Kunstform in der Richtung des Taubmannschen Chordramas gibt. g

Kompositionen von Robert Volkmann

Als ich im Kunstwart (XVI, 12) die Biographie Robert Volkmanns anzeigte, sprach ich davon, daß es sich vielleicht lohne, einige minderbekannte Werke dieses Romantikers wieder hervorzusuchen und besonders der Hausmusik zugänglich zu machen. Ich nenne deshalb heute hier einige Kompositionen Volkmanns, die, bei Rozsavölgyi u. Co. in Budapest erschienen, in Deutschland weniger bekannt sind. Es sind in der Hauptsache Klavierkompositionen. Die Lieder op. 2 erscheinen uns heute etwas sehr vormärzlich, wenigstens die ersten Nummern. Am „Nachtbild" und „Schlummerlied" würden aber immerhin Künstler wie Büllner zeigen können, daß Volkmann die Stimmung der Gedichte sehr gut getroffen und schon in diesem frühen Werke gezeigt hat, daß er eine „Zukunft" vor sich hatte.

Die Klavierkompositionen sind national gefärbt, op. 18 bringt deutsche Tanzweisen, op. 20 ungarische Lieder, op. 21 unter dem Titel Visegrád 12 musikalische Dichtungen aus der ungarischen Geschichte, op. 24 (Original 4händig) sieben ungarische Skizzen.

Die deutschen Tänze (op. 18) sind sehr feine Klavierstücke, die den Vergleich mit Schumann nicht zu scheuen brauchen; 3, 4, 5 empfehle ich guten Dilettanten besonders.

Die ungarischen Lieder (op. 20) sind sehr schwer. Ihnen schadet, daß Liszt ähnliche Zusammenstellungen ungarischer Themen mit virtuoser Technik pianistisch noch wirkungsvoller gemacht hat. Immerhin sollte ein Pianist einmal versuchen, wie sich diese „Rhapsodie" Volkmanns in einem Klavierabendprogramm ausnimmt. Auch dem Dilettanten zugänglich sind die 12 Stücke aus op. 21, von denen der Waffentanz, Beim Bankett, Brautlied, Wahrsagerin und Pastorale mir als die besten erscheinen.

Die ungarischen Skizzen endlich (op. 24) werden in der vierhändigen Originalausgabe eine willkommene und wertvolle Ergänzung zu Schumanns Bildern aus Osten und ähn-

Digitized by Google

licher Hausmusik bilden. Mögen sie bald wieder bekannter werden.

Georg Göhler

Constantin Meunier ist soeben gestorben. Da dieses Heft schon abgeschlossen und das nächste ein Schiller-Heft ist, so können wir seiner leider erst in Heft 16 des Kunstwarts ausführlicher gedenken.

Franz Defregger feiert den 70. Geburtstag. Wer mag ihm dazu keinen Lorbeer reichen?

Ganz „einer Stimme" ist man in seiner Bewunderung doch nicht. Wer Künstlerkreisen fernsteht, der glaubt's kaum, wie geringschätzig viele Maler von heute über Defregger sprechen und nicht nur Naturalisten und Impressionisten. Es ist nicht zu leugnen: Defregger hat Dirndl- und Bubenköpfe verkauft, die einfach als Arbeit miserabel gemacht sind, und er hat dadurch seinen Ruf schwer geschädigt. Aber auch seine nicht als Verkaufsware, sondern ernst als Kunstwerke gemalten Bilder sind, rein als Malerei betrachtet, kaum irgend etwas besonderes und je größer sie sind, je weniger. Sie zeigen die Mängel seines Meisters Piloty ohne dessen Vorzüge. Das alles muß offen heraussagen, wer Kritik in der Stirne und Augen darunter hat — um die Bahn erst einmal frei zu bekommen für Defreggers Lob.

Denn unter den deutschen Künstlern der Gegenwart steht er doch in einer der ersten Reihen, und nur der l'art pour l'art-Mann wird bestreiten, daß, was er uns gab, mehr wiege, als er bei besserem Malen und geringerem Gehalt hätte geben können. Nach der seelischen Seite hin bedeutet er eine, freilich lange nicht so große, Parallel-Erscheinung zu dem Franzosen Millet. Gleich diesem Bauernsohn und in der Jugend selbst Bauer, hat er gleich ihm der Verarbeitung seiner Volksgenossen zu sentimentalen Rührbildern hier und zu Karikaturen dort zum ersten Male die Idealisierung aus ihrem Wesen heraus entgegengesetzt. Seine Menschen sind keine Tiroler, wie sie in allen Hütten hausen, aber es sind auch keine Städter in Aelplertracht: er hat seine Bauern aus ihrem besten Innern heraus stilisiert, ganz wie Millet die Seinen. Millet war auch als Maler, zum mindesten als Zeichner groß, Millet erfaßte sein Volk bei seinem Ernstesten, bei seiner Arbeit, Millet gestaltete es zusammen mit seiner Natur und monumentalisierte mit dem Ackerer die Scholle — gewiß, da hört das Gleichsetzen auf. Das illustrationsmäßige Pointenerzählen hier, das großtuende und leere „Historienmalen", das dort zu Defreggers Werdezeit Mode war, hat seine Wege beirrt; Bilder wie der „Salontiroler" brauchten des Oels und der Leinwand zu ihrer Scherzwirkung wahrlich nicht und manche der „Hoferbilder" zeigen vom Wehen höchstens eben einen Hauch. Aber manche schlichte Schilderung aus den Almenhütten hebt ans Licht, was erquicklich ist und gottlob trotzdem wahr, und in Bildern wie der „Heimkehr der Sieger" und dem „Letzten Aufgebot" hat deutsches Volkstum lautere Verherrlichung des Besten gefunden, was in ihm lebt. Durch seine großen Vorzüge wie durch seine kleinen Schwächen dürfte Defregger in ähnlichem Ansehen unter den bildenden Künstlern weiterleben, wie Rosegger unter den dichtenden. A

Sambergers „Schiller" wird nun vom Dürerbunde ausgegeben, in zwei Größen: das größere Blatt im Formate der Vorzugsdruck-Photogravüren des Kunstwarts zum Preise von 2 Mark, die für Massenverbreitung gedachte kleinere Ausführung in Meisterbildgröße für 25 Pfennige das Stück. Die Bilder sind

Digitized by Google

in Autotypie mit mehreren übereinander gedruckten Platten nach mühsamen Versuchen und unter sorgfältigster Ueberwachung durch den Künstler selbst hergestellt worden und nun von Georg D. W. Callwey in München zu beziehen.

Wer ein ins Kleine durchgezeichnetes Bild haben will, eines der üblichen Schillerbildnisse, auf denen man Kragen, Kravatte und Rock studieren kann, während das Angesicht gleich einem verliebten Jünglinge träumt, der lasse sich das Sambergersche ja nicht bekommen. Wie bei Lenbach ist bekanntlich auch bei ihm das Angesicht in viel höherem Maße die Hauptsache, als bei andern Bildnismalern — man dürfte sagen: es sei hier alles, wenn nicht die Umgebung in ihren Dunkeln so kraftvoll mitarbeitete, um diese Hauptsache zu heben und zu beleben. Der umschattete Blick ist zu fernen Höhen gerichtet, um Nase und Mund lebt der gewaltige Wille, das zur Erde herabzuholen, was der Geist in den Weiten droben erkennt. Ich kann mir nicht helfen, für mich ist Sambergers Schillerbildnis das erste von wahrhafter Größe, und ich glaube: die Aufnahme dieser Dürerbund-Gabe im deutschen Volke wird auch etwas wie ein Wertmesser unsrer ästhetischen Kultur sein. Freilich, ohne helfende Einstellung durch das Wort wird Sambergers wunderschöne Gabe nur dort gleich auf den ersten Blick erfaßt werden können, wo man im Bilderbesehen schon geübt ist. Lehrer und andere Volkserzieher werden hier eine besonders schöne Aufgabe finden, denn wem das Verständnis dieses Werkes erst einmal vermittelt ist, der wird es nicht nur selbst sein Leben lang lieb behalten, es wird ihm auch ein Führer sein zum Verständnis bildnerischer Heraushebung der seelischen Wesentlichkeit überhaupt. Samberger hat übrigens nach der Reproduktion für Meisterbildgröße das Original für die Vorzugsdruck-Reproduktion noch einmal überarbeitet, es ist interessant, beide Ausgaben zu vergleichen. Wir empfehlen deshalb den Ankauf auch des größeren Blattes und um so lieber, als man dadurch zugleich für die gute Sache des Dürerbundes ein Scherflein beisteuert, dem Samberger das Vervielfältigungsrecht in vornehmster Weise geschenkt hat. A

Berliner Kunst*

Die Berliner Kunstausstellungen des jetzt verflossenen Winters haben mancherlei Beachtenswertes gebracht. Heinrich Zügel erwies sich durch eine stattliche Sammlung seiner Werke erneut als ein Meister der modernen Tiermalerei, die auch das Tier in erster Linie als einen Körper im Lichte behandelt, während die Schilderung der Seele und die Darstellung des individuellen Lebens des Tieres zurücktritt. Diese Seiten der Tierschilderung sind eigentlich im Laufe der Kunstgeschichte unaufhaltsam in demselben Maße schwächer geworden, als das Tier aufhörte, ein, wenn ich so sagen darf, gleichberechtigter Bewohner dieser Erde zu sein, als es, in den Bann der Menschenkultur hineingezogen, an Macht und Majestät einbüßte. Jenes Relief eines verwundeten Löwen aus Kujundschik, das sich heut in London befindet, ist im Grunde später doch nie mehr übertroffen worden. Gleichzeitig mit Zügel stellte sich bei Schulte Adolf Hengeler vor, ein munterer und gemütlicher Münchner, der Einflüsse Böcklins und auch Stucks karnevalistisch umgeformt hat. In der Münchner Kunst tritt dieser gewisse Künstlerfeststil oft genug auf, und ab und zu mag man ihn ganz gern

* Ueber neue Berliner Baukunst sprechen wir demnächst im Zusammenhange.

Digitized by Google

sehen, wenn er die naive süddeutsche Lebens- und Sinnenlust spiegelt. Nur ist dann eine Grenze zu ziehen, wenn Dinge als Spiel behandelt werden, die sich dazu nicht eignen. Das ist aber der Fall, wenn man die dämonischen Naturgeschöpfe Böcklins, in denen eine neue Naturauffassung sich ankündigt, in einen Maskenzug einreiht; und so fehlt dieser Kunst der feste, männliche Untergrund. Eine ganz andere Seite der Münchner Kunst zeigte Karl Haider, dessen Werke den Mittelpunkt einer gleichfalls von Schulte veranstalteten „Deutschen Ausstellung" bildeten. Zu ihm gesellten sich Thoma, Leibl, Steppes und einige andere, aber Haider stand hier in der ersten Reihe. Denn seine Arbeiten bekundeten nicht allein erneut die große Innigkeit seines Naturgefühls, sondern sie legten auch von einer, für mich nach meiner bisherigen Kenntnis des Künstlers überraschenden Originalität und Feinheit der rein malerischen Beobachtung Zeugnis ab. Trotzdem ließ man es sich auf gewisser Seite nicht nehmen, dieser Ausstellung ihre Bezeichnung als einer „deutschen" spöttisch aufzutrumpfen und die armen deutschen Künstler zu bedauern, die den Anschluß an die allein seligmachende französische Kunst verpaßt hätten. Man möchte behaupten, daß eine solch widerliche Fremdländerei nur in Deutschland denkbar ist, erinnerte man sich nicht, daß schon Shakespere den alten York von dem stolzen Welschland reden läßt:

Dem unser blödes Volk, nach Art der Affen,
Nachhinkend strebt, sich knechtisch umzuschaffen.

Wenigstens aber bleibt uns der traurige Ruhm, daß unter den Völkern der Gegenwart keines einen solchen Götzendienst mit der französischen Kunst treibt, wie gegenwärtig wir. Und doch wies die in Rede stehende Ausstellung in der Tat manche sehr ehrwürdige und künstlerisch höchst fruchtbare echt deutsche Züge auf. Sie zeigte einen tiefen Ernst zur Sache und eine gemütvolle Lebendigkeit in der Auffassung der Natur, wie sie der modernen französischen Kunst fremd sind. Dem deutschen Kunstgeiste widerstrebt es eben und wird es immer widerstreben, die Natur mechanistisch aufzufassen, in ihr nur ein Malermodell zu sehen. An Gründlichkeit und Genauigkeit der Beobachtung sind die Deutschen noch heut vielleicht unübertroffen; ihre Schwäche freilich wird in der Gestaltung des Beobachteten sichtbar. Da wird auch Haider peinlich, unsicher und ungeschickt; und hierin deutsche Vorzüge sehen zu wollen, würde ich allerdings für einen künstlerischen Chauvinismus halten. Das hat schon Goethe betont, als er im Hinblick auf den von ihm doch hoch verehrten Dürer schrieb: „Das trocken Naive, das steif Wackere, das ängstlich Rechtliche, und womit man ältere deutsche Kunst charakterisieren mag, gehört zu jener früheren, einfacheren Kunstweise." Und ferner von Dürer: „Ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie." In diesen Dingen halte ich eine unerbittliche Ehrlichkeit gegen uns selbst für die Voraussetzung jedes Fortschrittes. Zu welch schönen Blüten aber der tiefe und liebevolle Ernst deutscher Naturbeobachtung führen kann, das zeigt die jüngste Entwickelung Meister Thomas. Nachdem dieser unermüdlich strebend sich bemühende Künstler in den letzten fünf Jahren sich eifrig mit den Anregungen der modernen Kunst auseinandergesetzt und sich selbst nicht gescheut hat, als ehrlicher und gründlicher Schüler in der Anwendung dieser Grundsätze zuweilen trocken

Digitized by Google

zu werden, hat er jetzt diese Einflüsse wieder überwunden, seiner Malerei neue frische Elemente zugeführt, und hat in einigen, aus dem Jahre 1904 stammenden Bildern Zeugnis von einem ganz köstlichen Johannistriebe abgelegt. Ich beziehe mich ganz besonders auf ein schönes Sommerbild, das das Lauterbrunnental,* von hoch oben gesehen, darstellt — eines der schönsten Hochalpenbilder, deren ich mich überhaupt erinnere. Für die, welche Segantini als den einzigen modernen Alpenmaler hinstellen möchten, bildet dieses Gemälde eine eindringliche Erinnerung, daß es in der Darstellung der Alpen — bekanntlich einem der jüngsten Stoffe in der Geschichte der Malerei — noch eine Fülle anderer Möglichkeiten gibt. Ich hege vor Segantini die gebührende Achtung, aber ich erhebe Einspruch gegen den mehr und mehr bei uns einreißenden Vorwitz, einen Künstler, der etwas leistet, gleich als den Meister aller Meister zu verherrlichen. Es gilt ähnliches auch für Rodin, von dem man, scheint's, in Deutschland jetzt nicht mehr anders, als in hymnischem Tone reden kann. Ich bestreite nicht, daß Rodin Originalität, ja selbst nicht, daß er Genie hat; aber es ist dringend an der Zeit, seine Grenzen zu erkennen. In Berlin sah man in diesem Winter besonders seinen „Denker", von dem auch die Nationalgalerie einen verkleinerten Abguß erworben hat. Ich will die rein plastischen Fragen, wie Rodin die Bewegung in der Skulptur auffaßt und wie er die plastische Fläche zerlegt, hier ganz bei Seite lassen und nur auf die Auffassung hinweisen, die sich in diesem „Denker" kundtut. Er will darin den innerlichsten aller Vorgänge schildern und schildert ihn in der Gestalt eines Mannes, der körperlich krampfhaft, ja schmerzhaft angestrengt ist, als ob er — ich bitte für den Vergleich um Entschuldigung — als ob er starkes Leibweh hätte. Diese äußerste körperliche Anspannung eines angeblich in tiefstes Denken versunkenen Mannes ist aber psychologisch falsch, und sie ist künstlerisch minderwertig. Ich erinnere daran, wie in dem Gigantenfriese des Altars von Pergamon der wildeste Kampf dargestellt ist. Er ist so vergeistigt dargestellt, daß uns das Schlagen, Stoßen, Kämpfen nur zu einem Symbole tieferer Gegensätze wird. Wären die Künstler dieses Frieses anders verfahren, so hätten sie eine Balgerei im Großen dargestellt; sie stellten aber einen Kampf der Götter gegen die Riesen dar, indem sie den Kampf vergeistigten. Rodin hat das Umgekehrte getan: er hat den geistigen Prozeß veräußerlicht. Er wußte die geistige Konzentration nicht anders darzustellen, als durch starke Betonung der körperlichen Anstrengung. Keine Lebendigkeit der Auffassung kann meines Erachtens über die Tatsache, wie grob das Geistige hier veräußerlicht ist, hinweg helfen.

Ich sprach von den Neuerwerbungen der Nationalgalerie, zu denen auch diese „Denker"-Figur gehört. Diese Neuerwerbungen sind wichtig und wertvoll. Ihr Hauptstück bildet eine prachtvolle Grablegung Böcklins, die seiner dritten Periode entstammt, jener Periode, in der sein Schaffen nicht am harmonischsten, wohl aber am originellsten und wuchtigsten war. Zu diesem Böcklinschen Werke gesellen sich noch gute Arbeiten von Thoma und Leibl, eine prächtige und durchaus monumentale Löwenfigur von

* Der Kunstwart wird dieses Werk nicht nur als Beilage, sondern auch als farbigen Vorzugsdruck herausgeben. Auch von Haider wird er die besten neueren Bilder den Lesern zeigen.

Digitized by Google

August Gaul, die groß behandelte Siemensbüste von Hildebrand und endlich einige Bilder des in jüngster Zeit in der Schätzung überaus gestiegenen Wieners Waldmüller. Albert Dresdner

☞ Hinsichtlich der Baugewerkschulen schreibt uns der Direktor der Königlichen Baugewerkschule von Eckernförde:

Es ist doch lohnend, einmal ganz ehrlich und aufrichtig festzustellen, ob die Betätigung nach der künstlerischen Seite hin an den Baugewerkschulen, die sich namentlich in Preußen seit einer ganz kurzen Zeitspanne entwickelt haben, wirklich den Anforderungen der Gegenwart genügt. Ich behaupte, daß dies nur an wenigen Stellen der Fall ist, aber auch, daß die Schule in ihrer jetzigen Verfassung daran keine Schuld trägt.

Ein schwerwiegender, vielleicht der Hauptgrund ist, daß die große Masse des Volkes der Frage einer künstlerischen oder auch nur geschmackvollen, handwerksmäßig schlichten und doch schönen Ausgestaltung der Wohnung nach innen und außen durchaus verständnislos und gleichgültig gegenübersteht. Hierin kann nun und nimmer die Baugewerkschule Wandel schaffen, dazu ist eine Kunsterziehung des Volkes von kleinauf und eine tiefgreifende Umwandlung unseres Empfindens für die Behaglichkeit des Wohnens überhaupt erforderlich. Solange wir uns nicht von der heutigen Mietskaserne mit ihren engen, dunklen Vorplätzen und Höfen, ihren schlecht behandelten Schlafräumen und dem verlogenen äußeren Aufputz schaudernd abwenden, so lange wird auch eine tiefergehende Kunstbetätigung an den Baugewerkschulen bleiben wie die Stimme des Predigers in der Wüste. Unsere Schüler, die unvorbereitet und verständnislos zu uns kommen, würden bei ihrem Abgang gerade dann oft übel daran sein, wenn sie tiefergehendes Verständnis für wahre Kunst in die Praxis mitbrächten.

Sie werden jetzt bei der Aufnahme auf zeichnerische Befähigung kaum geprüft; jeder Schulmann weiß, welche Schmerzen gerade daraus für die künstlerische Ausbildung folgen. Eine weitere, schwerwiegende Frage ist die der künstlerischen Befähigung der Lehrer. Nur wer im Schulfach wirkt, vermag zu beurteilen, wie hart und schroff hier die Gegensätze aufeinanderprallen; wie schwierig es für den Leiter ist, bei der jetzigen Ausbildungsart des Lehrers während zweier Jahre ein sicheres Urteil zu gewinnen. Im besten Falle kann er dem Lehrer im letzten Halbjahre den Unterricht im Entwerfen als Prüfstein auf diese Befähigung hin anvertrauen, und auch das meist nicht ohne damit Unzufriedenheit zu erregen, denn über dieses Fach wachen meist die Herren Professoren als dienstälteste Beamte mit Argusaugen und sind in die tiefste Seele gekränkt, wenn ihnen ein junger Himmelstürmer ihre Kreise stört. Von oben herab aber heißt es für den Leiter: „Friede sei dein erst' Geläute"; was ihm gesagt werden würde, wenn er einen sonst braven, pflichttreuen Probelehrer wegen mangelnder künstlerischer Befähigung nicht zur Anstellung empfehlen wollte, das möchte ich für meinen Teil nicht erfahren.

Weiter ist der ganze Aufbau der Schulen durchaus auf eine gleichmäßige Ausbildung der Schüler nach der technischen Seite hin eingerichtet. Es wird niemand behaupten wollen, daß ein noch so befähigter Lehrer in den beiden unteren Klassen mit etwa 30 Schülern wirklich tiefgreifende kunsterzieherische Erfolge erzielen könne, auch wenn das Schü-

Digitized by Google

lermaterial nach der Richtung hin besser und gleichmäßiger vorgebildet sein sollte, als dies jetzt der Fall ist. An den Schulen sollen beispielsweise in den unteren Klassen gleichzeitig Hoch- und Tiefbautechniker vorgebildet werden, deren eigentliche Fachausbildung nur in den beiden oberen Klassen getrennt liegt. Von den weiteren Unterschieden zwischen den Schülern, die zu technischen Beamten des Staates und der größeren Gemeinden, zu Stadtbaumeistern in kleinen Städten, zu Hilfszeichnern bei Architekten, Baugewerksmeistern oder Bauunternehmern, endlich zu selbstschaffenden Meistern in Dorf, Klein- oder Großstadt ausgebildet werden sollen, will ich nicht weiter reden; wir müssen uns jetzt eben damit abfinden und versuchen, allen Anforderungen möglichst gerecht zu werden.

Eine wirkliche und nachhaltige Besserung kann und wird nur die Zukunft bringen, denn die Entwickelung unserer gewerblichen Schulen hat erst begonnen, und ist bisher rastlos gefördert worden. So ist es auch nur eine Frage der Zeit, daß so einfache Forderungen, wie die Prüfung der zeichnerischen Befähigung der Schüler, welche sich dem Hochbau als Schaffende widmen wollen, und die daraus folgende Trennung in Fachklassen statt der bisherigen Parallelklassen für die einzelnen Ausbildungszweige, sowie einer besseren, sachgemäßeren Vorbereitung der Lehrkräfte ganz von selbst erfüllt werden. Aber ich behaupte auch, daß nur aus einer tiefbeackerten Volksseele heraus, in welche die Saat schon in der Volksschule gelegt werden muß, uns eine wirkliche Volkskunst auch im Wohnhausbau wieder erwachsen und blühen kann. Bis dahin muß unsere Arbeit nach der künstlerischen Seite hin Stückwerk bleiben; nur eine kleine Gemeinde wird dafür empfänglich sein. Hirsch

„Auf daß der Platz voll werde . . ."

Vor der Berliner Universität winkt eine grüne Oase in der Steinstadt: ein stiller Vorgarten, von den weit vorspringenden Seitenflügeln des Gebäudes eingefriedet. Hier duftet im Mai der Flieder, „so mild, so stark und voll," wie er halt kann. Vielleicht zwitschert auch dann und wann eine Meise durch die dichten Büsche, und eine Amsel singt im Abendlicht den Brüdern Humboldt, die ruhevoll in ihren Steinsitzen träumen, ein holdes Lebenslied. Vielleicht bisher; in Zukunft wahrscheinlich nicht mehr. Denn, auf daß der Platz voll werde, schlägt man Bresche in seine friedliche Gartenschönheit und stellt ein paar große Geister in Marmor hinein. Helmholtz steht schon da, Mommsen ist für 60 000 Mark in Konkurrenzarbeit gegeben, Treitschke soll folgen, und zwei weitere Zierden der Alma mater sind zu gleichem Zwecke schon „ins Auge gefaßt". Was wird aber bei alledem aus dem erquicklichen Garten? Eine Skulpturenhalle, der man gleich besser die üblichen Kübelpflanzen geben sollte. Und diese Verschönerungswut zerstört, wo sie ganz dicht dabei nicht nur gefahrlos toben, sondern sogar wirklich was Gutes wirken könnte. Oder wäre im Treppenhause der neuen Bibliothek, die neben das Universitätsgebäude zu stehen kommt, nicht ein würdigerer Raum für die Male dieser Männer des Geistes als auf der Straße? Hier füllen sie einen kärglichen Platz und verdrängen das bischen gerettete Grün, zwischen dem der Student einmal ausruhen kann; dort könnten sie ihre Plätze ausfüllen und ein Ganzes monumentalisieren helfen.

Digitized by Google

Vermischtes

Zur Drahtkultur

In einer Aachener Zeitung findet sich folgender Bericht aus Eschweiler: „In der Generalversammlung des hiesigen Verschönerungsvereins stand insbesondere die Frage der Errichtung eines Denkmals, eventuell eines Kriegerdenkmals zur Beratung. Verschiedene Stimmen hielten die Errichtung eines Kriegerdenkmals jetzt für verspätet und nicht mehr angebracht. Einstimmigkeit herrschte jedoch darin, daß anzustreben sei, ein Denkmal überhaupt zu schaffen. Zur Vorbereitung der Sache wurde ein Komitee gewählt."

Möge der Katalog einer unsrer Denkmalsfabriken die Eschweiler darüber aufklären, wessen Andenken durch ein Monument zu verewigen die Begeisterung ihrer Herzen ihnen eigentlich gebeut.

Noch einmal: Laufenburg

Im Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" hat uns kürzlich der Techniker, der den Entwurf des Kraftwerks von Laufenburg bearbeitet hat, belehrt, daß die Durchführung durchaus nicht ohne jede Rücksichtnahme auf die Naturschönheit erfolgt wäre. „Als teilweisen Ausgleich für die verschwindende Stromschnelle soll der Rhein bei Laufenburg ein seeartiges, in jeder Richtung befahrbares Staubecken bilden, dessen landschaftsverschönenden Wert niemand bestreiten wird. Die wilde Stromschnelle, die schon zahlreiche Menschenopfer gefordert hat, wird in ein Bild der Versöhnung zwischen der Naturkraft und dem Menschen verwandelt." Wenn man mit diesen Anschauungen sich als „warmer Freund der Heimatschutzbestrebungen" bezeichnen kann, dann gilt das Wort: Gott beschütze uns vor unsern Freunden. Der „landschaftsverschönernden Werte eines Staubeckens"! Was ist denn Natur? Was organisch gewachsen und geworden ist, im Gegensatz zum künstlich Gemachten. Und darum kann ein Stauwehr mit seinen glattgemauerten Ufern niemals schön sein wie ein natürlicher See, abgesehen davon, daß ein See, wie deren tausende in Deutschland sind, nie der Ersatz sein kann für eine einzigartige Stromschnelle. Aber es handelt sich ja auch hier, wie wir nun doch endlich gelernt haben könnten, gar nicht um „Geschmacks"-Fragen, in denen es schließlich keine feststehenden Normen gibt, sondern um sittliche Fragen. Die Frage der Echtheit und Ehrlichkeit einerseits und der inneren Häßlichkeit anderseits, die jeder Fälschung anhaftet, ist keine Geschmacksfrage.

Darum ist es auch nicht „einseitige Pedanterie", was die wahren Freunde des Heimatschutzes gegen dies Projekt Front machen läßt, und auch wahrlich nicht eine Auffassung, die „dem Nützlichen von vornherein die Möglichkeit schön zu sein abspricht" — ganz im Gegenteil: muß das Kraftwerk kommen, so wollen wir, daß kein Stein mehr und anders gesetzt werde, als zur rein nützlichen, zweckmäßigen Gestaltung des technischen Werkes gehört. Dann wird es wenigstens die innere Schönheit haben, die für den denkenden Menschen in jeder vollendeten Zweckmäßigkeit enthalten ist. Und man verschone uns mit dem kläglichen Versuch, aus dem Kraftwerk nun auch gleichzeitig ein kleines künstliches Naturschönheitchen zu machen! Fuchs

Hoffentlich kommt's aber zu der ganzen Anlage nicht eher, als bis alle Möglichkeiten gründlich durchgeprüft sind. Heimatschutz und Dürerbund haben sich deshalb zu einem allgemeinen Aufruf verbunden und von beiden wird jetzt auch die Presse mit dem gewünschten Stoffe versehen, vom Dürerbunde sogar un-

Digitized by Google

entgeltlich mit Bilderklischees. Außerdem hat der Dürerbund Eingaben an die Regierungen und Parlamente gemacht, in deren Arbeitsbereich Lauenburg liegt. Nun kommt's darauf an, daß jeder helfe, der in dieser Sache mittelbar oder unmittelbar irgendwie helfen kann.

In Sachen der goldenen Holzkanne

schicken uns freundliche Leser Witzblätter und Zeitungen, die sich über uns lustig machen, was ganz und gar in der Ordnung ist. Aber, so meinen sie, die Leute gingen zu weit. Ist das nicht drollig: eben erst haben wir vom Wesen der Satire als von einem Uebertreiben gesprochen und jetzt sollen wir uns ärgern, wenn auch uns gegenüber das Auslachen zu laut ist? Nein, wer öffentlich rügen will, soll scharf zusehen, denn erwischt er was Falsches, so gehört sich's, daß man ihm auf die Finger klopft. Und sind wir gewiß, daß wir morgen noch schärfer aufpassen werden, so dürfen wir ja heute über den eignen Hineinfall mitlachen. A

Unsere Bilder und Noten

So viele Frühlingsbilder die Kunst geschaffen hat, wo ist eins, aus dem der Lenz freudiger singt, als aus dem „Blütenbaume" von Rudolf Sieck? Hört man nicht das Summen der Immen im Wipfel, hört man nicht all das Lerchengetriller in der feuchten Luft, über der der Himmel, segnenden Nasses schwer, sich in die blaugrauen Fernen dehnt? Und auf der Wiese Löwenzahn und Vergißmeinnicht und all die Tausende von lachenden Blumen-Geschwistern sonst! Das hat ein Poet gemalt. Aber einer, der auch ein Maler war! Wir glauben, solche Bilder gehören als rechte Freudebringer vor allen andern ins Volk, deshalb haben wir unter Bürgschaft der Kunstwart-Stiftung von diesem hier noch eine größere Wiedergabe als Vorzugsdruck machen lassen. In der Hoffnung auf eine recht ausgiebige Verbreitung durch unsre Freunde lassen wir sie für zwei Mark abgeben.

Ganz anders wirkt unser Steindruck nach Rudolf Stumpf auf den Beschauer ein, auch er, unsrer Meinung nach, ein ungewöhnlich schön gelungenes Blatt. Tiefe Nacht, nur in ein paar kleinen Fenstern ist noch Licht, und nichts hörst du im alten Städtchen, als den Fluß, der gurgelnd um die Brückenpfeiler traumredet. Der Mond freilich, der ist munter, der hebt die Häuschen und Kirchlein vor der dunkeln Bergwand des Hintergrunds in ein blaugrünliches Schimmern hinein und auf dem Wasser spielt er mit ihren Bildern, daß es da ein gespenstisch-vergnügtes Schaukeln und Tanzen gibt. Schier heidnisch wär's, aber die Muttergottes mit ihrem Kind, die schläft auch nicht, die steht still aufrecht Nacht wie Tag auf der Hut. — Es sind übrigens noch größere Drucke des schönen Werkes erschienen, die eigentlichen Originaldrucke. Herr Professor Rudolf Stumpf in Weimar wird wohl die Güte haben, Anfragern darüber Auskunft zu geben.

Digitized by Google

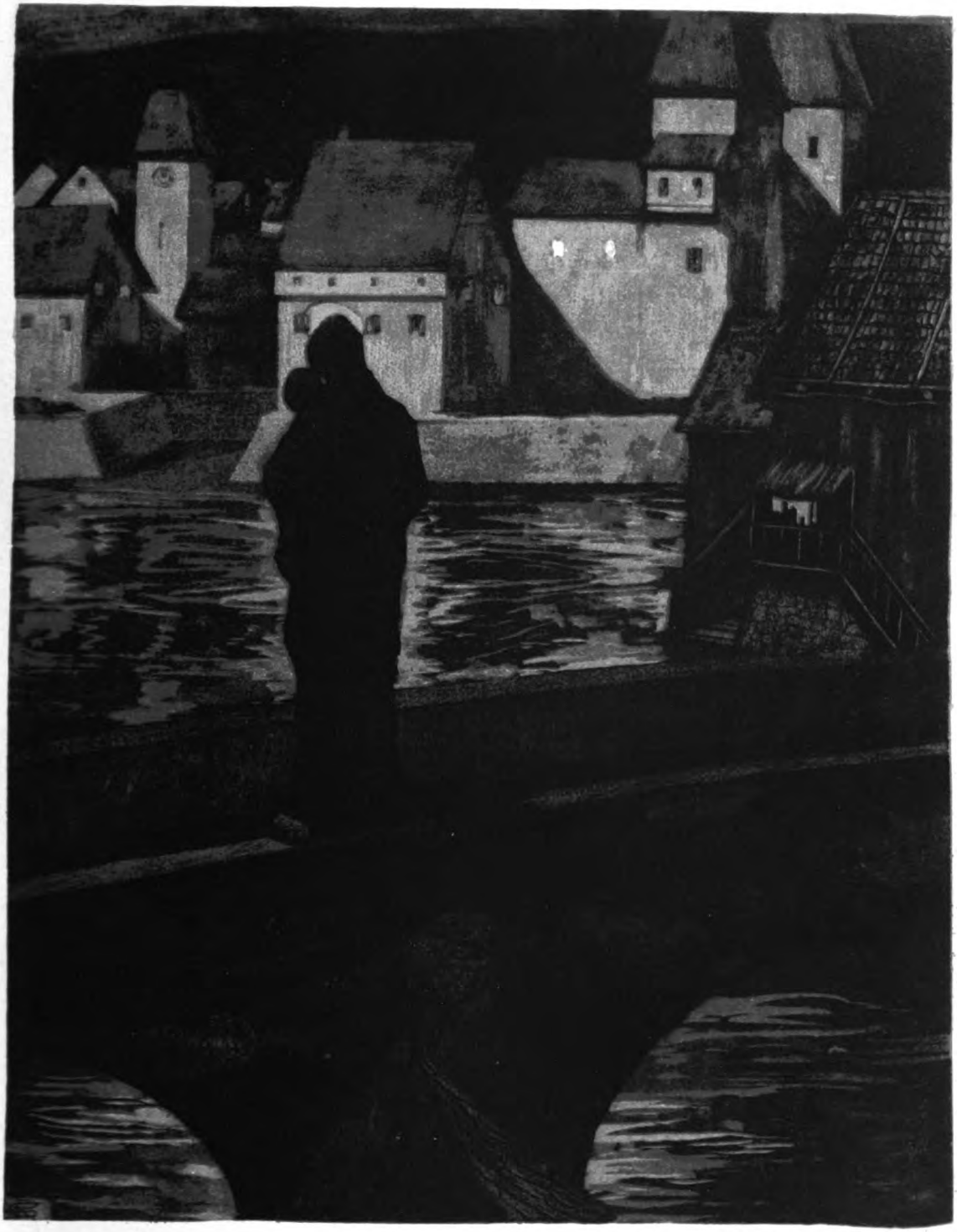
Die weiteren Bilderseiten bringen Illustrationen zu Schultze-Naumburgs Aufsatz in diesem Hefte und werden dort besprochen.

Die Commeterſche Kunſthandlung (Wilhelm Suhr) in Hamburg bittet uns, mitzuteilen, daß die größere Original-Zinkätzung (nicht Lithographie) von Arthur Illies, „Die Kirche von Broacker", die wir in Heft 12 reproduziert haben, durch ſie jetzt für nur 5 Mark bezogen werden kann.

Das Menuett des bei Lauterbach u. Kuhn erſchienenen B-dur-Quartettes von Auguſt Halm iſt als Szene bezeichnet — nicht etwa, weil hier die Muſik zum Dramatiſch-Naturaliſtiſchen neigte, ſondern deshalb, weil die Phantaſie einer altüberkommenen Form freie Ausbiegungen gegeben hat. Eine durch und durch muſikaliſche Natur, vermeidet Halm ohne Abſichtlichkeit die konzertmäßigen oder pathetiſchen Geberden der Kammermuſik, denen wir heute im In- und Ausland auf Schritt und Tritt begegnen. Wer die Menuettſzene, die der Komponiſt ſelber für Klavier eingerichtet hat, einige Male aufmerkſam durchnimmt, der wird gewiß verſtehen, warum wir das ganze Stück mitteilen: es iſt, geſchloſſen im Aufbau, anmutig in der Erfindung, echte und edle Muſik. Halm war Schüler Rheinbergers in München, hat ſich aber ſeine volle Unbefangenheit und Selbſtändigkeit gewahrt. Später wirkte auf ihn beſonders Bruckner, deſſen urſprüngliche Herzlichkeit und gemütvolle Wärme es dem Aufſtrebenden antat, während das Elementare, Natürliche in Bruckners Stil den Muſiker beglückte. Halm hat auch in Aufſätzen bleibend wertvolle Gedanken über den Wiener Meiſter geäußert. Vom B-dur-Quartett iſt im Kunſtwart ſchon einmal (XVII, 8) die Rede geweſen. Auf dem Gebiete der Kammermuſik und vielleicht einmal der Symphonie erwarten wir von Halm noch manches Schöne und Bedeutende. G

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blaſewitz – Mitleitende für Muſik: Dr. Richard Batka in Prag-Weinberge, für bildende Kunſt: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text an den Herausgeber; über Muſik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgſtr. 1 — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kaſtner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Beſtellungen, Anzeigen und Geldſendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google



RUDOLF STUMPF

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

ABB. 1

ABB. 2

ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

KW

Digitized by Google

ABB. 3

Beispiel

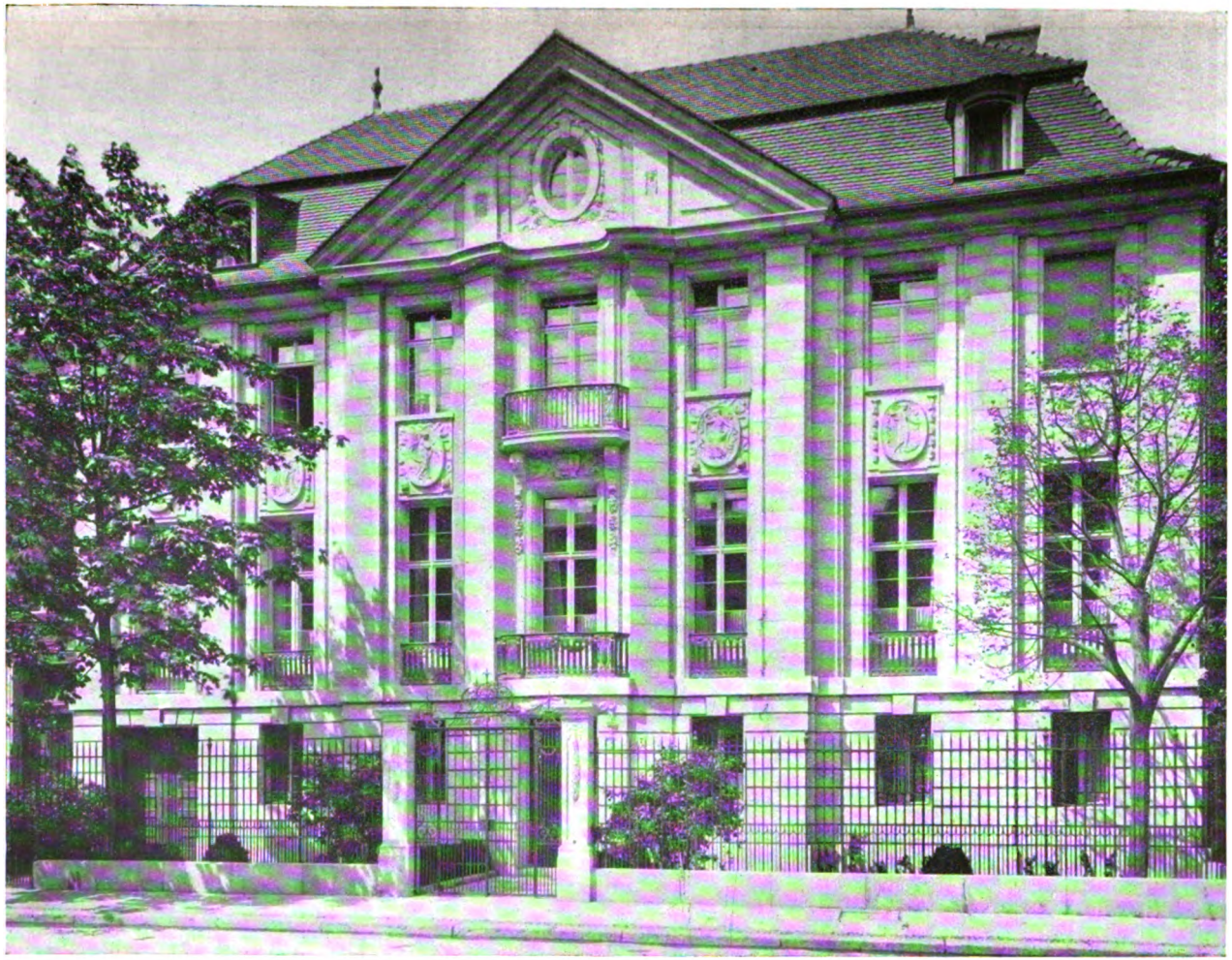
ABB. 4

Gegenbeispiel

ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

Digitized by Google

ABB. 5

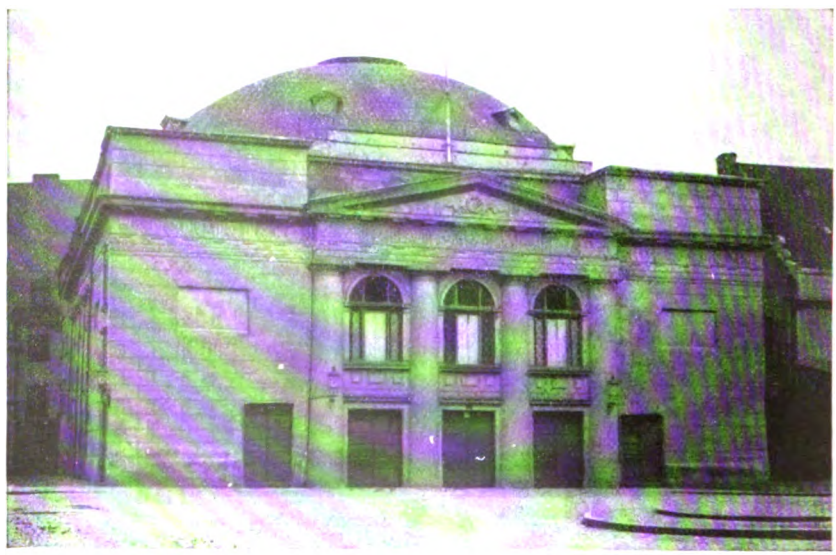


KW

Digitized by Google

ABB. 6

ABB. 7



ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

Digitized by Google

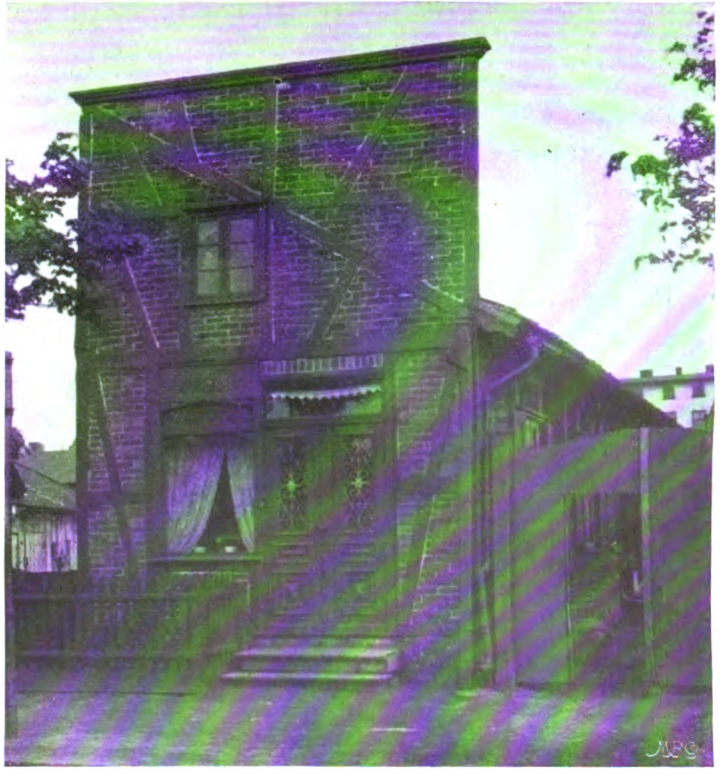
ABB. 8

ABB. 9

KW
Digitized by Google

ABB. 10

ABB. 11



ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

Digitized by Google

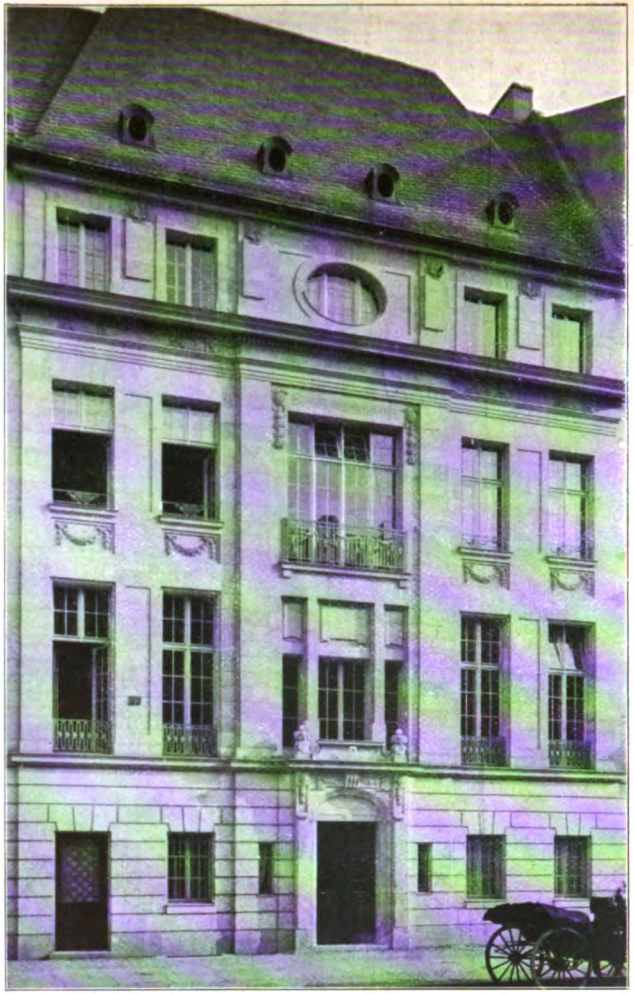
ABB. 12

ABB. 13

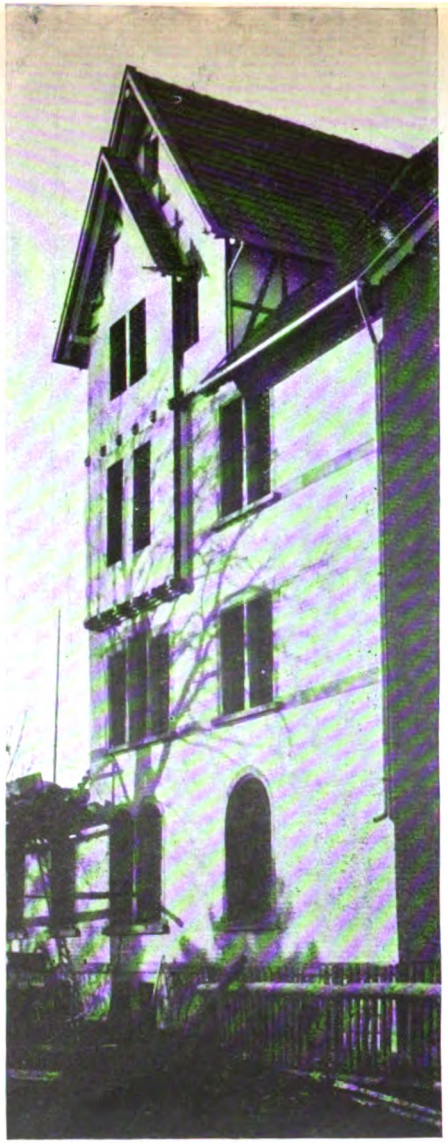
KW

Digitized by Google

ABB. 14



ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG



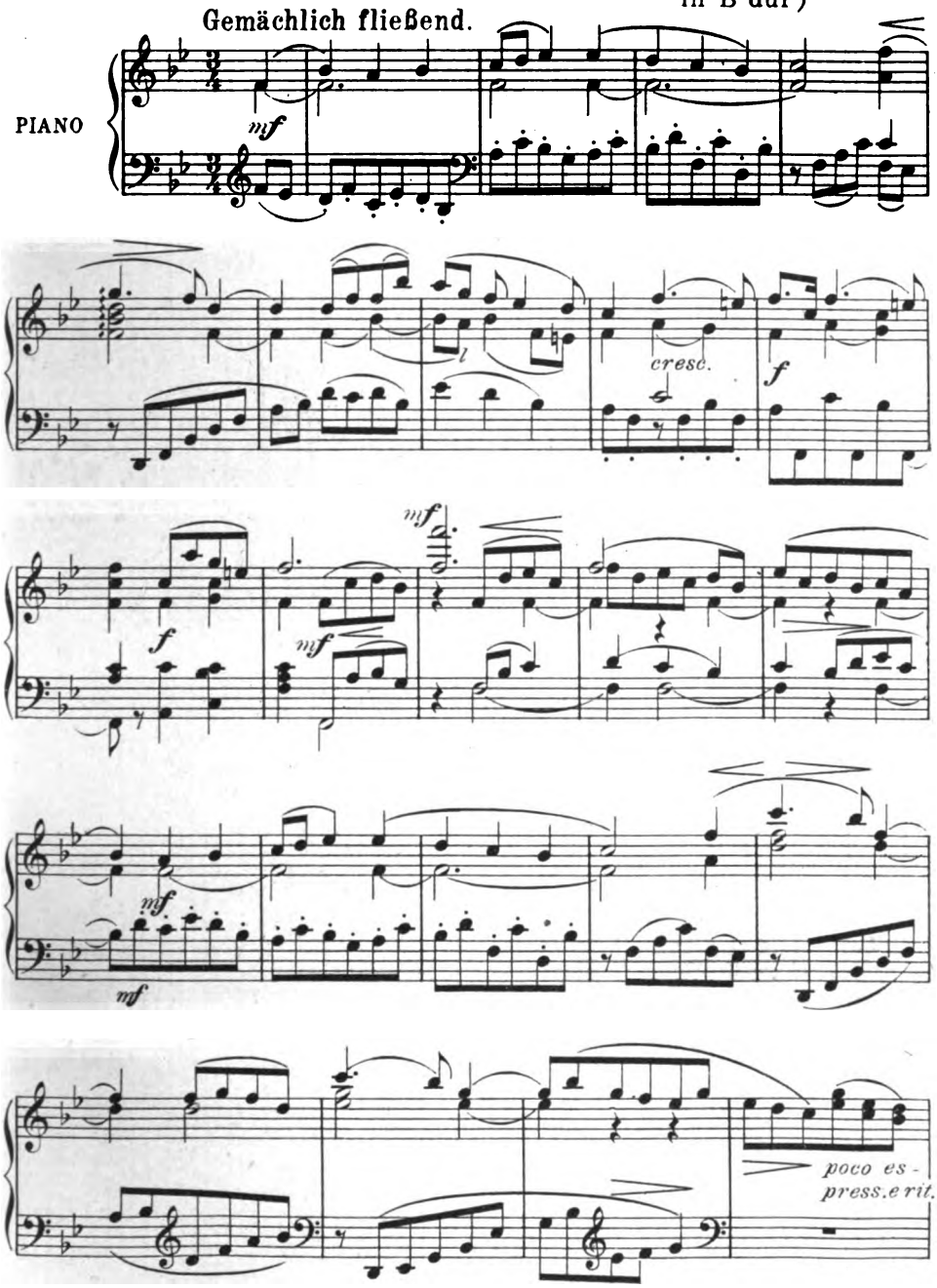
KW

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

AUGUST HALM

MENUETT-SCENE
(Finale des Streichquartettes in B dur)

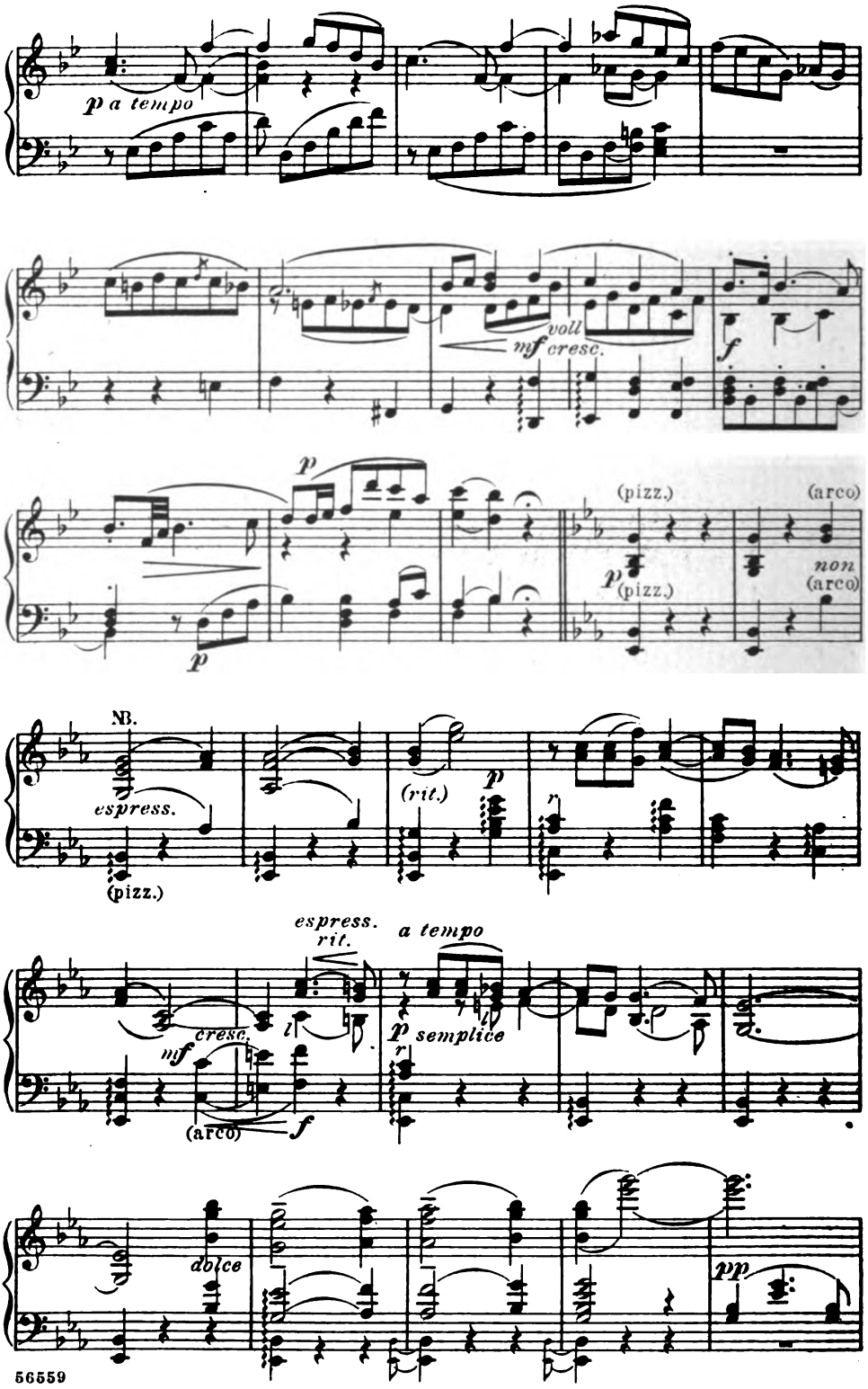


Mit Genehmigung des Verlags von Lauterbach & Kuhn in Leipzig.

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.
Alle Rechte vorbehalten.

56559

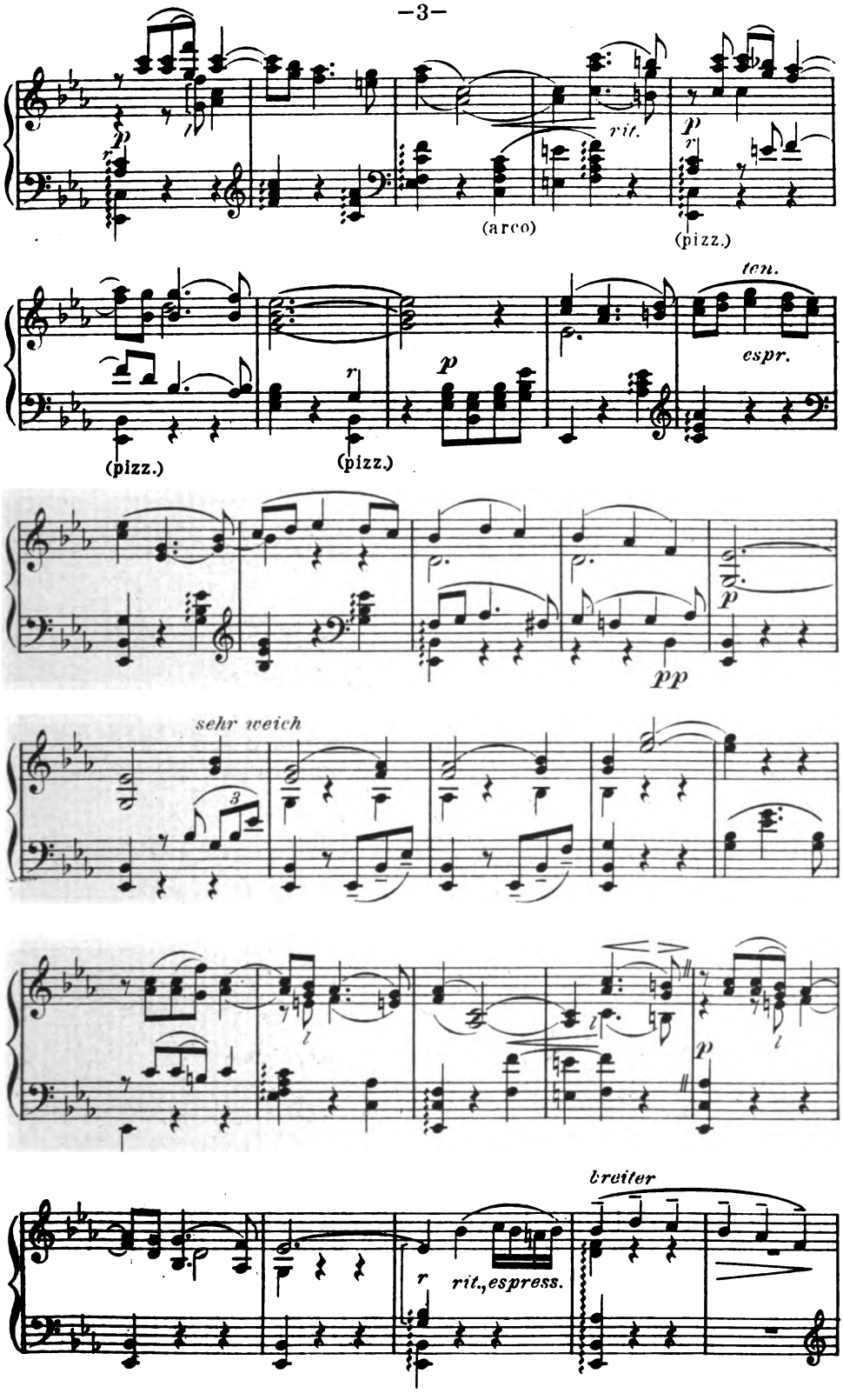
Digitized by Google



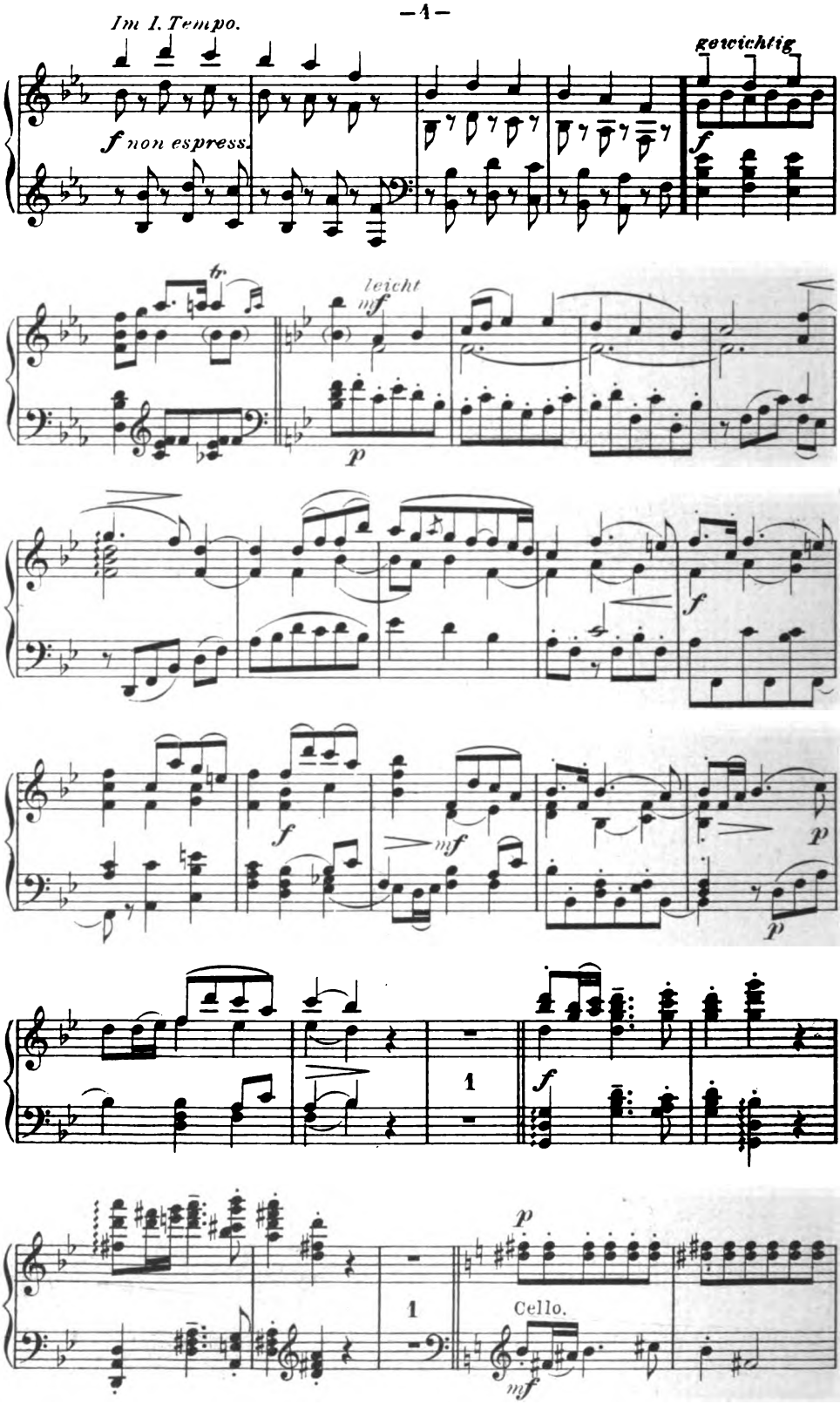
56559

NB Die durch leichtes Arpeggieren anzudeutenden Pizzicato-Akkorde sollen ja nicht zu langsam gebrochen werden! Die Melodie dieses Trios ist mehr ins Angenehme, Graziöse aufzufassen und vor sentimentalem Ausdruck zu bewahren.

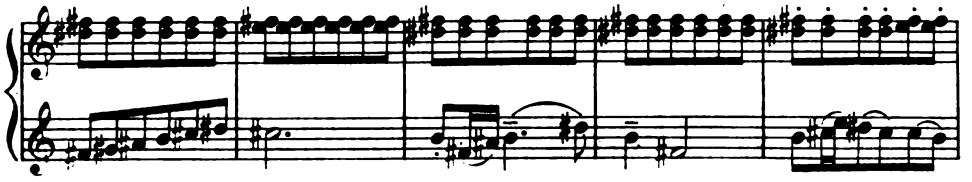
Digitized by Google

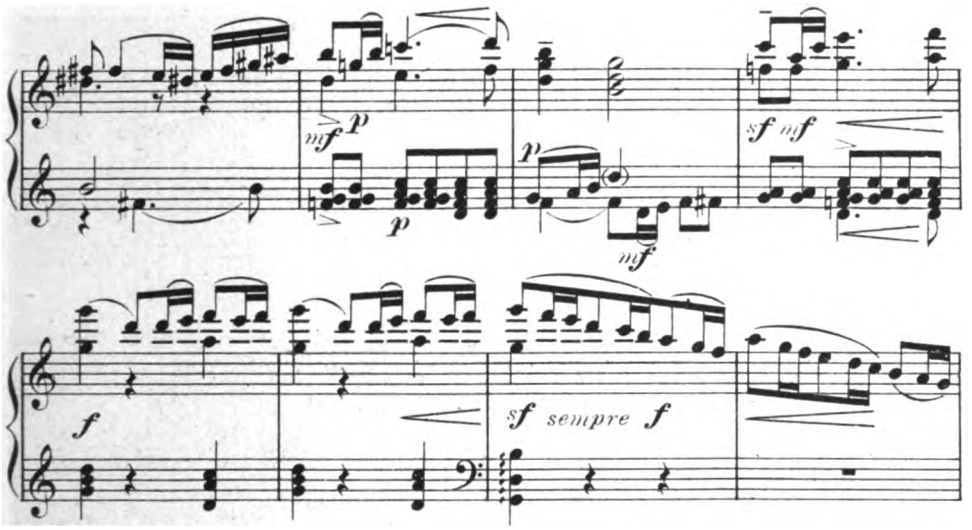


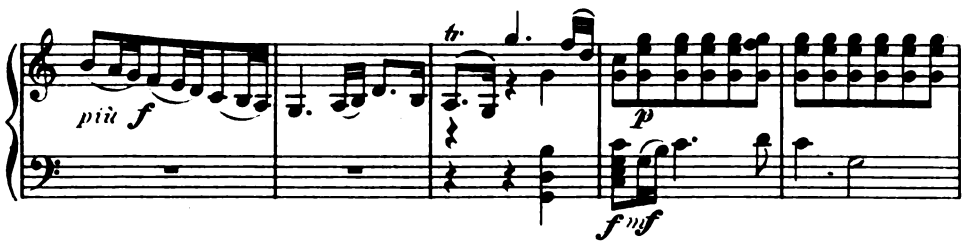
Digitized by Google

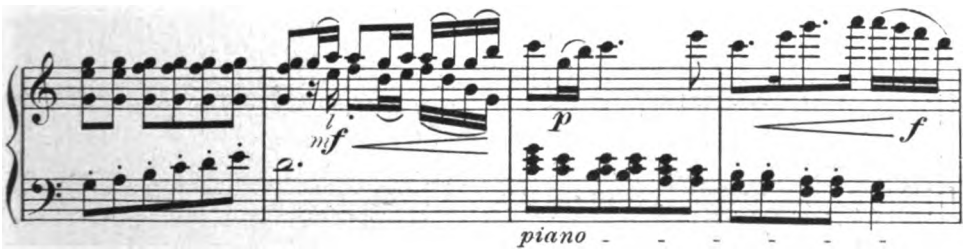


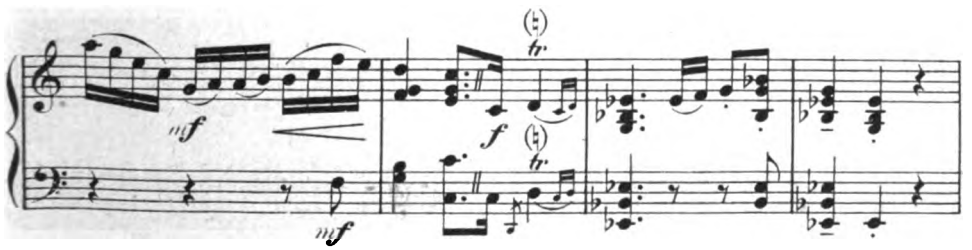
Digitized by Google



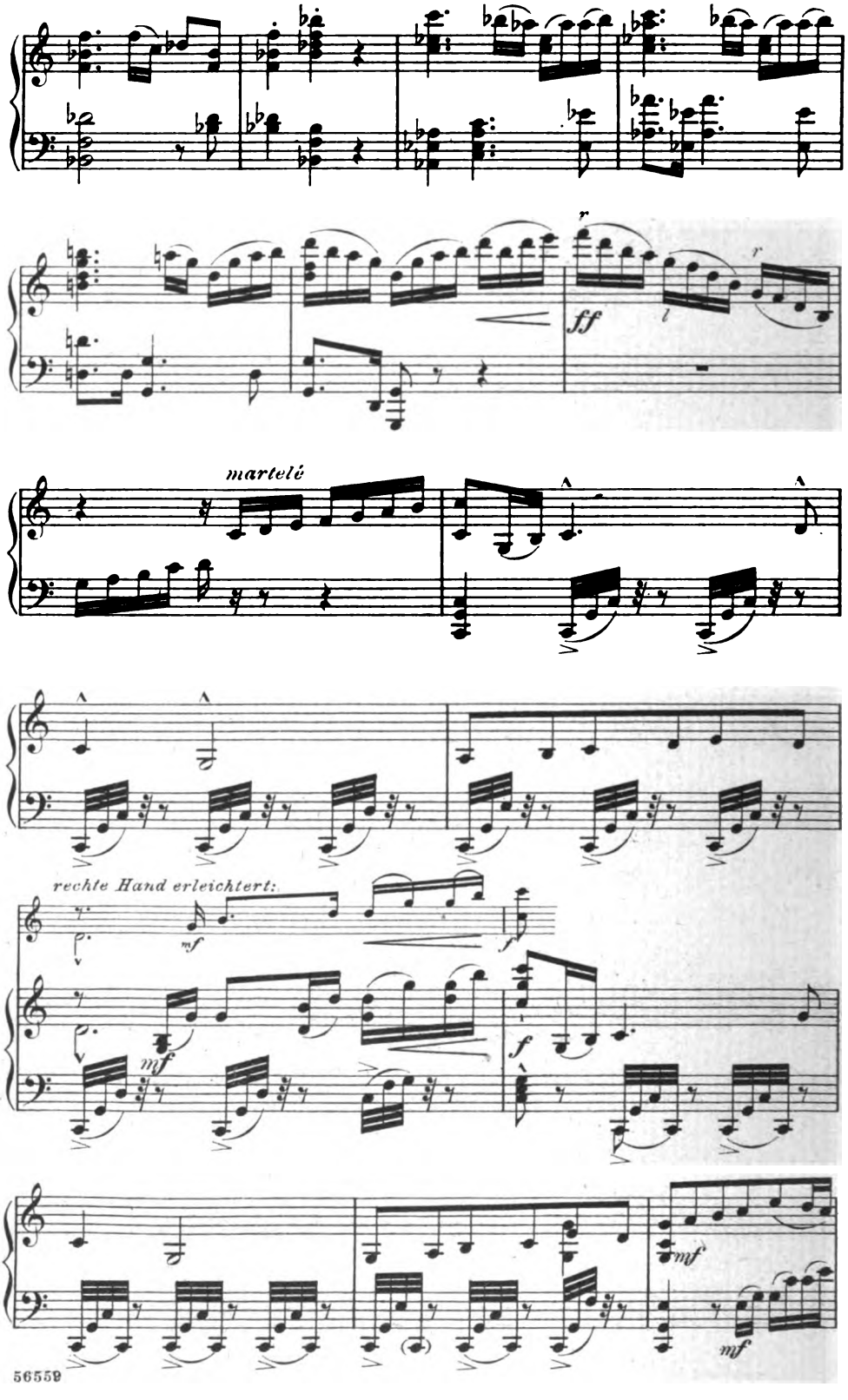




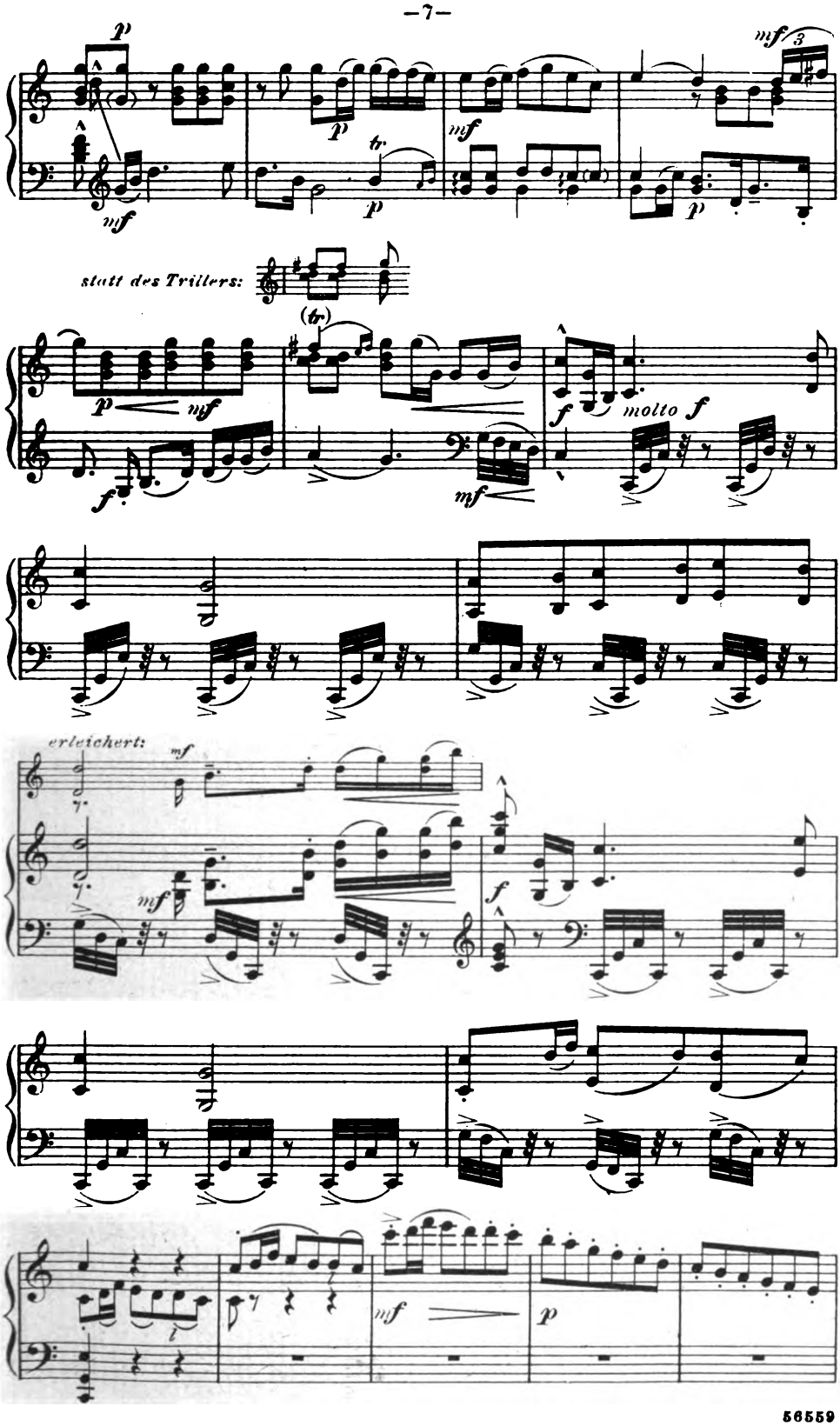




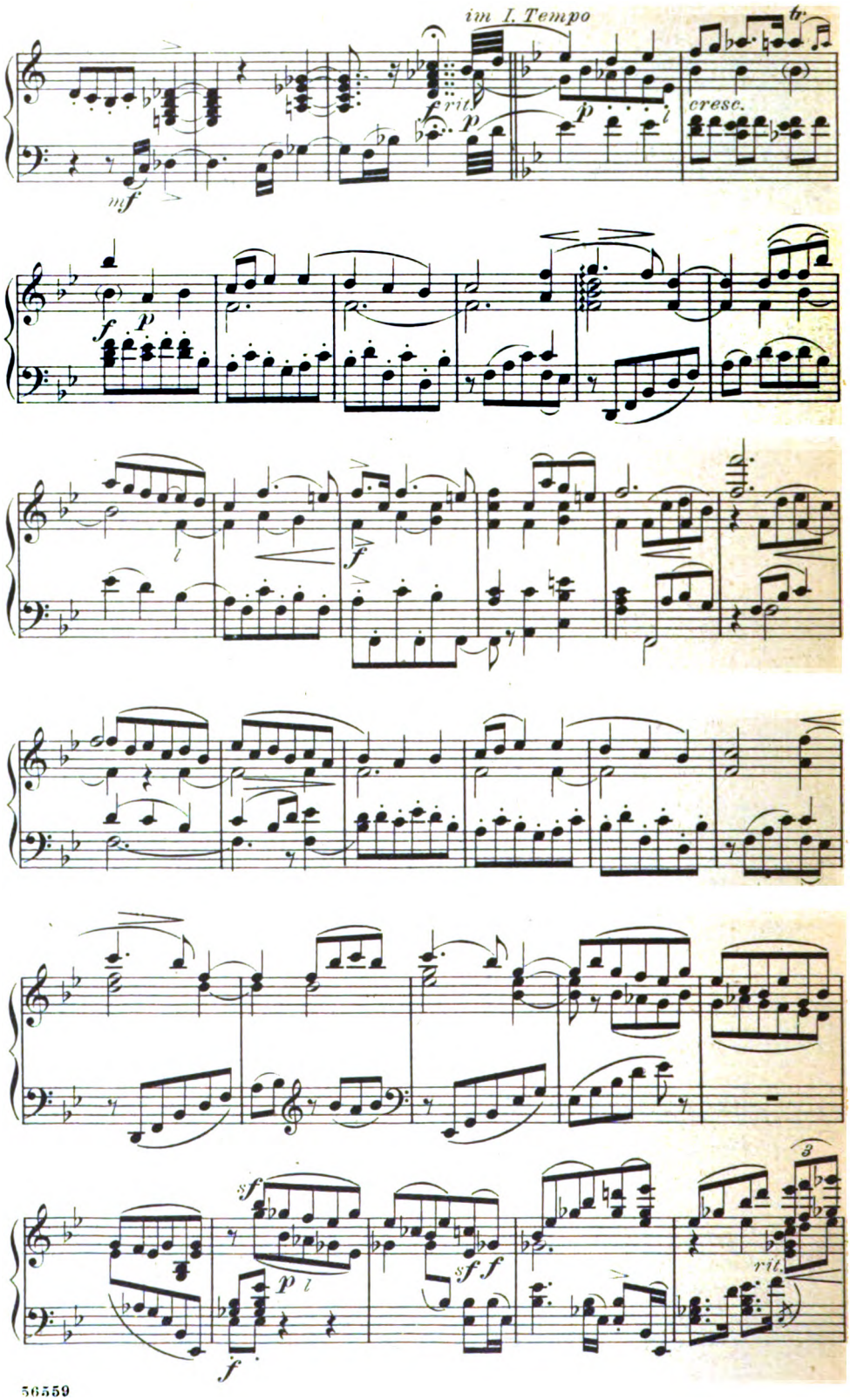
Digitized by Google



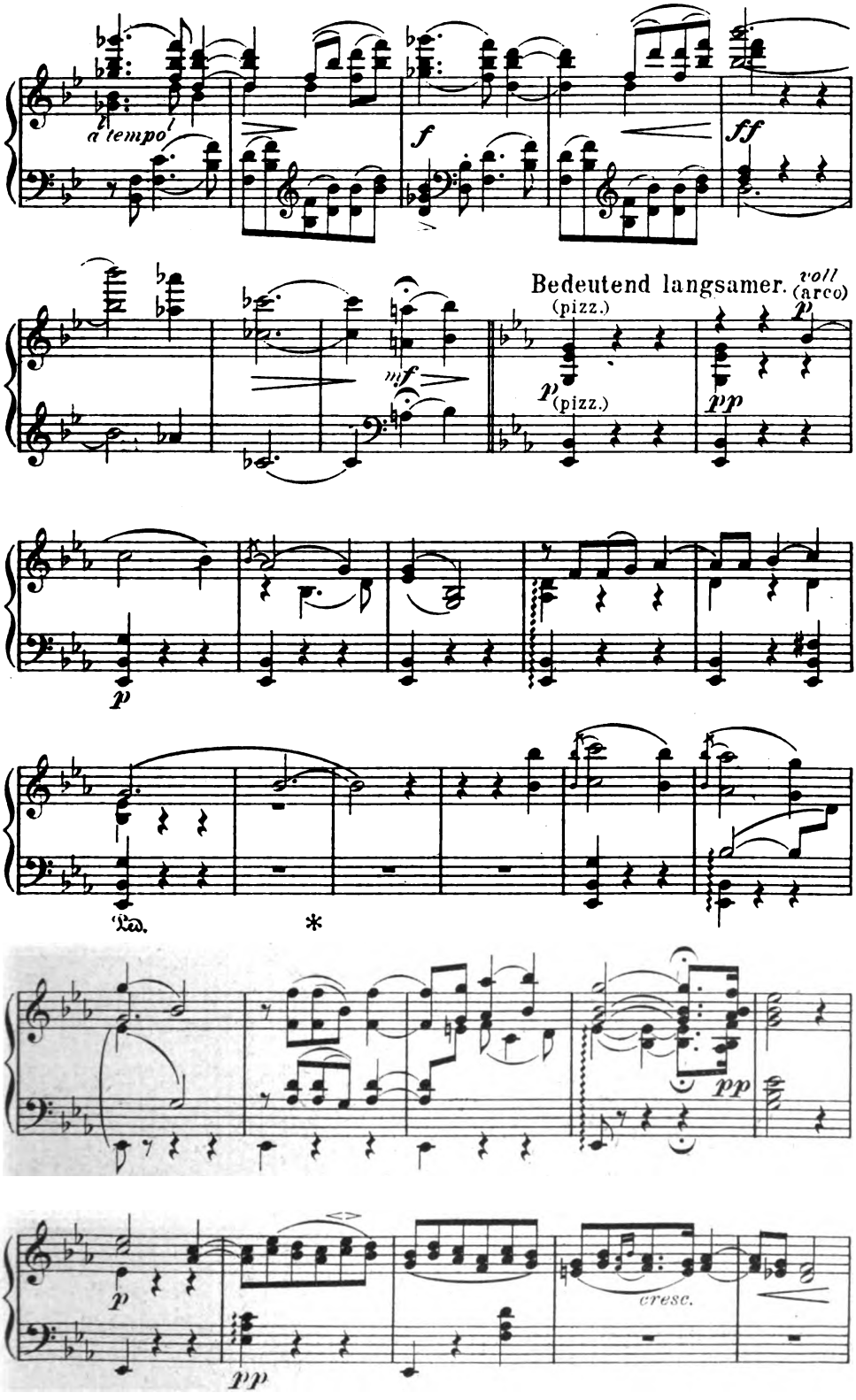
Digitized by Google



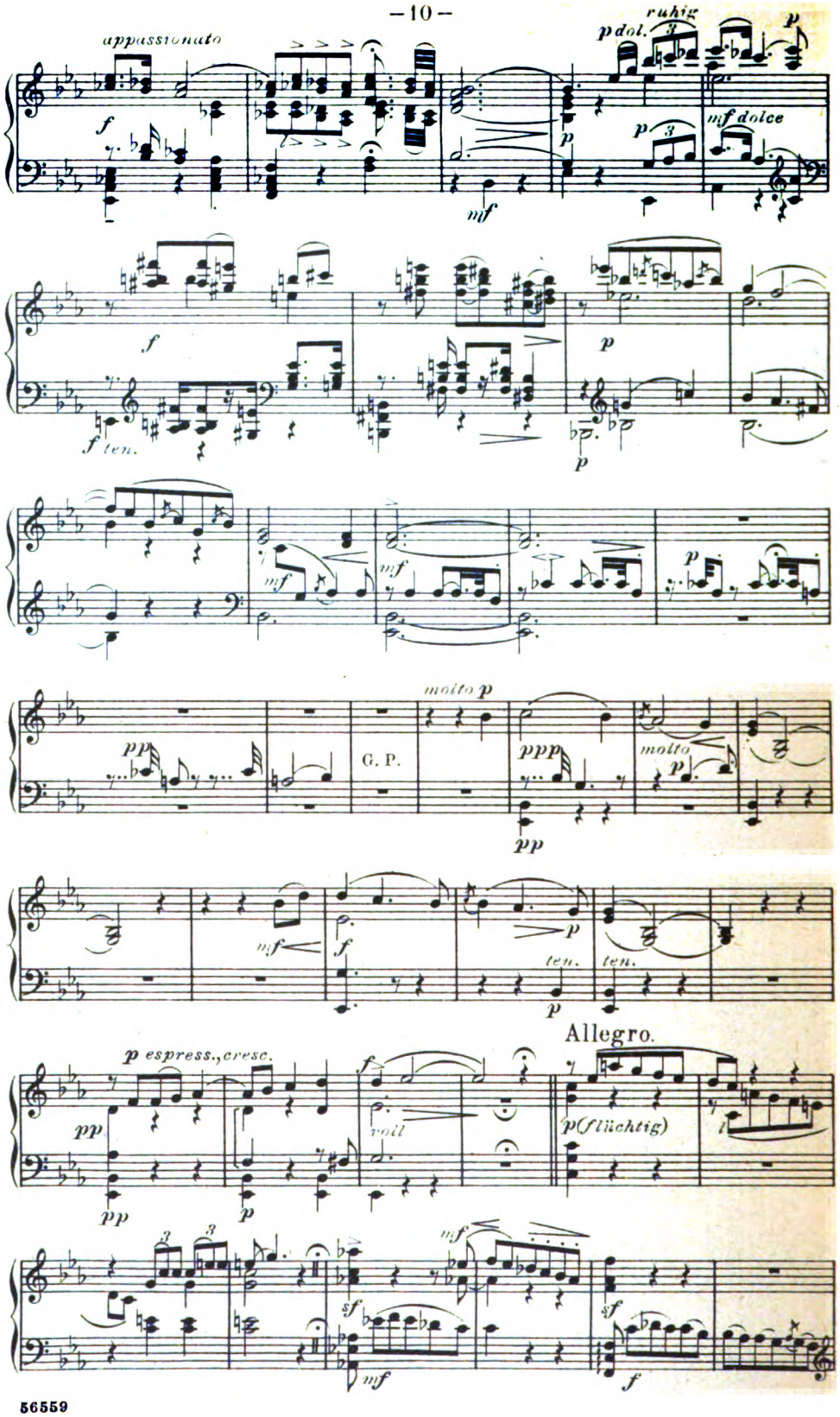
Digitized by Google



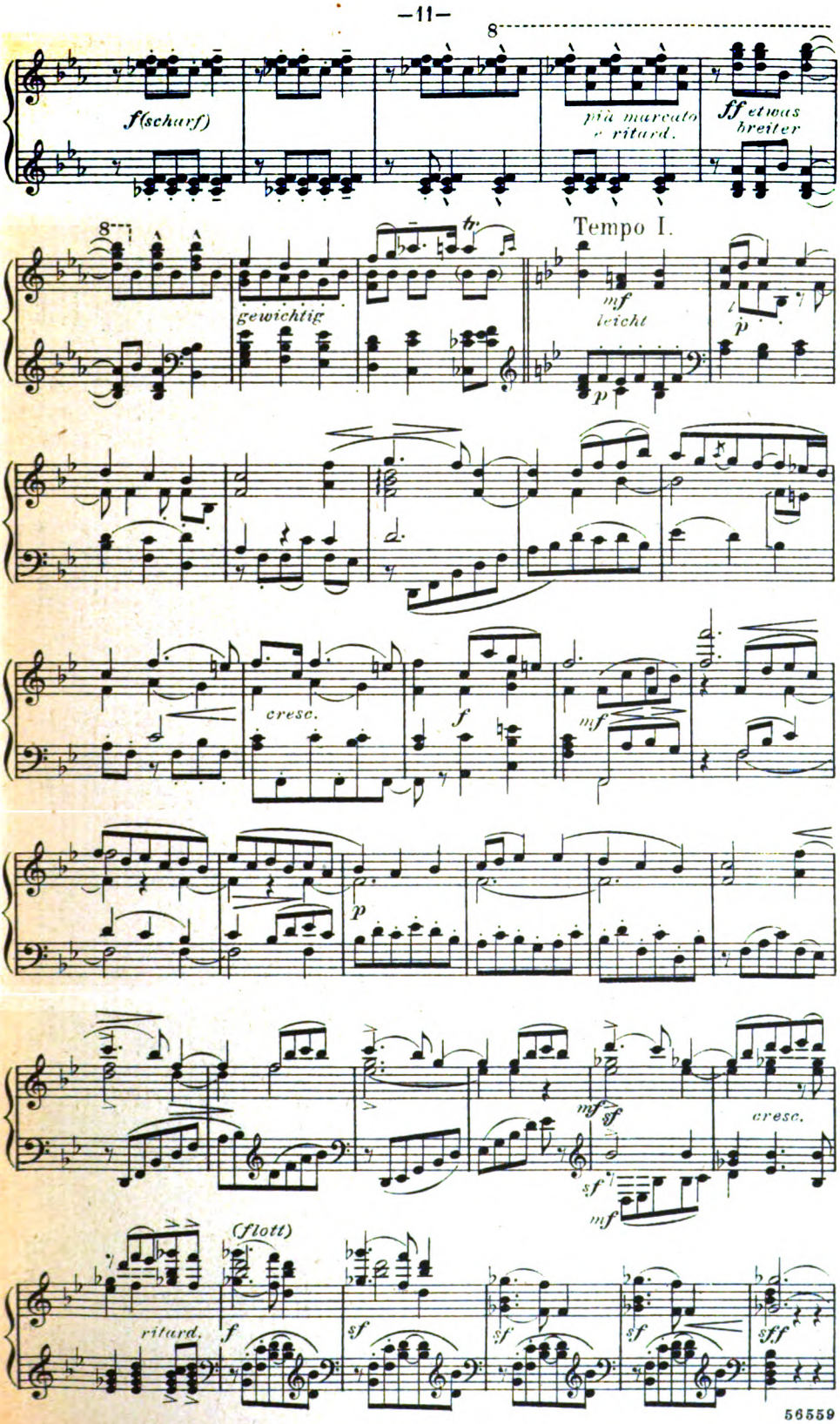
Digitized by Google



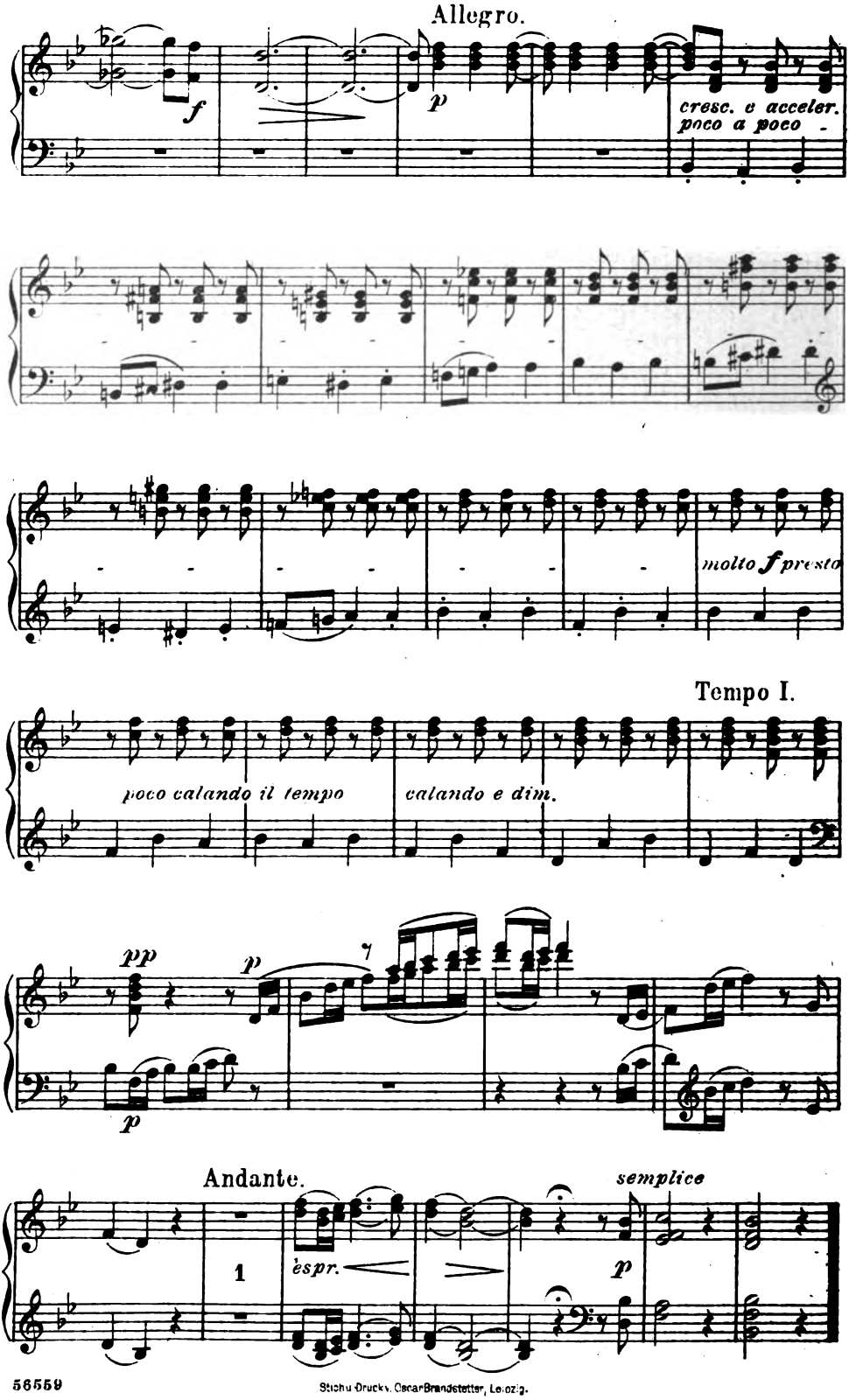
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



56559

Stichu Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Erstes Maiheft 1905

18ter Jahrgang Heft 15

Zum 9. Mai 1905

Der 9. Mai 1905 mit seiner Schillerfeier bedeutet für den Kunstwart noch in besonderem Sinne einen großen Tag. Er ist dem Manne geweiht, der die Idee, für welche diese Blätter kämpfen, ganz eigentlich geschaffen hat, die Idee der wahrhaftigen künstlerischen Kultur und ihrer Unentbehrlichkeit für das Leben. Auf der höchsten Höhe unserer geistigen Geschichte spricht Schiller den Gedanken der ästhetischen Erziehung des Menschen als das rechte Losungswort der Epoche aus. So zeigt er uns, wie tief dieser Gedanke zusammenhängt mit dem Besten unserer nationalen Begabung. Die größten Männer der deutschen Geistesgeschichte hinterließen ihn uns als den Ausdruck ihrer tiefsten, herrschenden Ueberzeugung.

Der Ausdehnung nach scheint die Feier großartig genug zu werden und nahezu überall auf dem Erdenrund die Deutschen zu berühren und zu sammeln. Schon merkt man ihre Wirkung. Bei denen, die sich künstlerisch und geistig in einem gewissen Gegensatze zu Schiller gefühlt haben, tritt eine leise Wandlung ein. Auch sie versichern ihre Liebe zu Schiller. Von der Verehrung für seine hohe und reine Mannesgestalt will niemand sich ausschließen. Nur manchen Besonderheiten seiner künstlerischen Art gilt noch der Widerspruch der Gegner. Es würde schon etwas Großes sein, wenn die Deutschen sich im Schillerjahr zusammenfänden in der gemeinsamen Freude an seiner menschlichen Hoheit. Freilich liegt in dem allgemeinen Eifer auch eine gewisse Gefahr. Die Feier wird etwas Lautes und Lärmendes haben; nicht alle werden die stille Sammlung finden. Zu dem Gedanken an Schiller sollte man nicht zusammenkommen, ohne im Tiefsten und Besten aufgerüttelt zu werden. Es hat keinen Sinn, wenn in zahllosen Reden das abgeblaßte herkömmliche Bild mit hergebrachten Phrasen wieder aufgefrischt wird. Mit dem Namen Schiller verträgt sich schlechterdings nicht ein allgemeines Fest der Philister. Auch soll es nicht eine Feier ausschließlich für Schüler oder Philologen sein und ebensowenig allein eine solche für Künstler, sondern ein rechtes Fest für das Leben. Die großen Forderungen, die in seiner Lebensarbeit liegen, sollen herantreten an uns alle. Das Bild des Menschen Schiller gehört zu den besten Gütern unserer Nation.

„Für Sie", hat Wilhelm von Humboldt einmal an ihn geschrieben, „braucht man das Schicksal nur um Leben zu bitten. Die Kraft und Jugend sind Ihnen von selbst gewiß!" Die unausgesetzte Kraft zu immer höherer Entwicklung gibt dem Schillerschen Dasein seinen erstaunlichen

Digitized by Google

Zug. Obschon in seinem Lebenswerk wie in dem jedes reifen Mannes eine edle Resignation unverkennbar ist, so kannte er doch nicht das Ermüden der Seele, nicht die Befriedigung auf einmal angenommenen Bahnen. Er hatte Bescheidung gelernt, aber nur, um mit unerschütterlichem Mut und ungebrochener Kraft sich einzusetzen für erreichbare Ziele und sich abzukehren von müßigen Schwärmereien.

Seine ganze Entwicklung ist nichts anderes als die Selbsterziehung von jugendlicher Phantastik zu gediegener reifer Mannesarbeit. Die Dramen seiner Jugend sind der stärkste Ausdruck des ewigen Menschheitstraumes von der besseren Zukunft, die einmal kommen muß. Sie sind gewaltig durch die Kraft des Verantwortlichkeitsgefühls für alles menschliche Leben. Die Menschheit der Liebe und Gerechtigkeit sucht Karl Moor, als die Opfer der sozialen Ungeheuerlichkeiten der Zeit sterben Ferdinand und Luise, und aus ihrem Schicksal klingt der Schrei nach einfach natürlicher Menschlichkeit. Es war eine innere Notwendigkeit, daß Schiller von Anklage und Auflehnung fortschritt zur Forderung und zum Evangelium. Groß wie nirgends klingt das Lied von der zukünftigen Freiheit aus dem Don Carlos. Niemals oder nur mit der Verkümmerung und Erstarrung der „letzten Menschen" können diese Träume in der Seele der Menschen sterben. Solange es aufstrebende Kräfte in der Jugend und in den Völkern gibt, werden sie sich an Schillers gewaltiger Bußpredigt und Prophetie begeistern.

Aber er selber ging bald über diese Jugendlichkeiten hinaus. Er wollte nicht ein Schwärmer sein, der die Wirklichkeit am Maß des Vollkommenen mißt und sich je nachdem berauscht oder verbittert. Sondern er wollte an seinem Teil den besseren Menschen wirklich hervorbringen und schaffen helfen und zwar zunächst in sich selber. Er wendet das Verantwortlichkeitsgefühl auf sein eigenes Dasein an. Mit einer erstaunlichen Energie verlangte er von sich zuerst das Vollkommene. In heißer Arbeit jahrelanger Studien bildete er in sich die Menschheit aus. Es gelang ihm, das eigene beste und reinste Wesen in seiner Lebensanschauung herauszustellen. In seinen philosophischen Schriften und Gedichten überträgt er auf die Deutschen seine große Weise, das Leben in freiem, vornehmem und genialem Geiste zu führen.

Was er gegen Kants strenge Pflichtenlehre einwendet, ist nur ein Ausdruck seines stärkeren und helleren Persönlichkeitsbewußtseins. Eine Persönlichkeit sein heißt: mit freier Selbstverständlichkeit das Leben gestalten im Dienste eines angeborenen Berufes. Schiller fühlt, so sehr die Widerstände wachsen und der kranke Leib ihn niederzieht, die Arbeit im Dienste seiner Lebensaufgabe als den einzigen Quell seiner wahren Freude. Glück und Pflicht sind ihm eins. Er hat in der ernsten Arbeit des Schaffens den vollen Genuß seiner Menschheit; er genießt sie im Spiel seiner gestaltenden Kräfte, weil er aus eigenen Tiefen schöpft. So mahnt er uns alle, im Lebensdienste ganze Menschen zu bleiben, freie schöpferische Persönlichkeiten, Künstler des eigenen Daseins. Es ist ihm der strengste Ernst um die Forderungen der Wissenschaft und der Sittlichkeit. Er duldet keine sanften Stimmungsdichtungen in der Erkenntnis, wie etwa Herder sie gibt. Er betont den vollen unnachläßlichen Anspruch der Pflicht. Aber wir

Digitized by Google

können, wie er es an sich selbst erfährt, im sittlichen Dienst unsre ganze freie und frohe Menschheit entfalten. Auch in der wissenschaftlichen Darstellung kann und soll unsere ganze Persönlichkeit leben; solche wissenschaftliche Leistungen allein sind etwas Lebendiges und wirken Leben. Ueberall, wo eine aus eigenen Tiefen gestaltende Persönlichkeit in den menschlichen Taten hervortritt, geschieht das Bedeutende. So sind es die künstlerisch gestaltenden Kräfte, durch welche die Vollendung in das Dasein der Menschen kommt, und Schiller wird der große Erzieher als Führer zu künstlerischer Kultur, d. h. der Kultur des persönlichen Lebens.

Niemand war freier als er von unreifer Schönheitsschwärmerei. Sein ganzes Wesen durchdringt der herbe Ernst und die herbe Klarheit. Wenn der Durst nach Schönheit sein Denken erfüllt, so ist es der Schönheitsdurst einer heroischen Natur, in deren Art liegt, das menschliche Dasein als Tragödie zu sehn. Das Leben ist kein Spiel, zu dem wir berufen sind, und wir sollen nicht glauben, daß sich uns unsere Wünsche und Ziele von selbst erfüllen. Jedes Leben ist aufs neue der Kampf mit unüberwindlichen Kräften, — die letzte dieser feindlichen Kräfte ist der Tod. Daß wir dieses Kampfes mit einem unbedingt überlegenen Gegner gewürdigt werden, macht das Menschenleben zu einer erhabenen Angelegenheit. Diese Erhabenheit will die reife Schillersche Tragödie uns in tiefster Erschütterung fühlen lassen. Das Leben selber ist ihr Held, wie es in seinen gewaltigen Fügungen immer aufs neue uns überwältigt. Wenn sie uns etwas „lehrt", so ist es die Fassung des reifen Geistes, der sich nicht nach außen verliert, sondern in der eigenen Tiefe seine Güter schafft. Je mehr wir hinausgezogen werden in immer größere Zusammenhänge und Verhältnisse, um so vertrauter muß uns die Grundidee seiner Tragödie werden. Er hat wie in seinem Denken, so auch in der Kunst seines Mannesalters nur die Wahrheit gesucht. In dieser Wahrheit steht er der modernen Entwicklung und insbesondere Hebbel keineswegs so fern, wie man vielfach gesagt hat. Auch für diesen war der eigentliche Held seiner Tragödie das Leben selber in einer tragischen Notwendigkeit.

Jeder sollte bei der Feier Schillers von sich fordern, daß er sich ihm hingibt, aber nicht ihn zu sich herüberzieht. Es ist die Unart so vieler, daß sie die großen Erscheinungen der Vergangenheit immer nur betrachten in Beziehung auf das eigene zufällige Interesse. Bei der Schillerfeier im Jahre 1859 wurde er im Geist der Sehnsucht jener Zeit, der Sehnsucht nach Kaiser und Reich vor allem gepriesen als der geistige Einiger Deutschlands. Im Jahre 1905 wird es nicht an solchen fehlen, die ihn zum Sozialisten machen. Die Redlichkeit verlangt, daß wir ihn einfach zu begreifen suchen. Wie sich die äußeren Verhältnisse gestalten mögen, das Ziel, das er aufstellt, ist davon ganz unabhängig und tritt als die höchste Forderung der Selbstbildung an jeden Einzelnen heran, als der Inhalt der eigensten verantwortlichen Arbeit. Je bescheidener und schlichter wir ihm und seinem Leben uns hingeben, um so besser wird die Wirkung sein.

Wir sollen ihm danken für den Ernst, mit dem er das Leben auf sich nahm und in sich die Klarheit und schöpferische Freiheit schuf. In der Sprache unserer neuen weltlichen Zeit hat er uns gesagt,

Digitized by Google

wie wir in schweren Lebenskämpfen die Seele retten. Er zeigt uns das Ziel in der höchsten Bildung, in der der Mensch zum freien Künstler seines Daseins wird. Als ein ganzer Mann sieht er das Leben als furchtbare Tragödie, aber ohne darum zu verzagen; vielmehr gerade als Tragödie erfüllt es ihn mit neuer Freudigkeit. Die herrschende Kraft seines Lebens ist die unbedingte Entschlossenheit zur Wahrheit. Durch ihn wissen wir, daß wir in jeder ernsthaften Mühe um die geistigen Güter für das Leben arbeiten, und daß kein Leben ist, wo die künstlerische Kultur verkümmert oder versagt.

Eugen Kühnemann

Schiller im Spiegel des neunzehnten Jahrhunderts

Ist es gewiß, daß die Erinnerung an das frühe Abscheiden eines schon bei Lebzeiten hoch, laut und weit gepriesenen Dichters, der seitdem der volkstümlichste unserer ganzen Literatur geworden ist, bei vielen Tausenden, hoffen wir selbst bei Hunderttausenden der heute Lebenden auch ohne jede festliche Veranstaltung erwachen würde, so unterliegt es ebensowenig einem Zweifel, daß Millionen erst durch die mit allseitigem Eifer und gewaltigem Aufwand vorbereiteten Gedächtnisfeiern an Schillers letzte Tage, an die gesamte Erscheinung des Dichters, an ihre eigene innere Beziehung zu ihm gemahnt werden. Die große Phrase vom Erwachen des Gewissens des deutschen Volkes, von reuiger Rückkehr zu den Göttern unserer Jugend, die angesichts des Schillergedächtnistages im Schwange geht, darf man ruhig beiseite lassen. Auch der Erneuerung der Straßenbeleuchtungen und glanzvollen Fackelzüge von 1859 bedarf es nicht. Wird ohne Frage der hundertste Gedächtnistag des Todes gefeiert, weil Schiller *lebt*, nicht weil er gestorben ist, so will sich doch festlicher Jubel an diesem Tage nicht ziemen. Läßt man aber, wie es wohl durchgehend geschehen wird, dem tiefern Ernste sein Recht und setzt man als Aufgabe des Tages: wie dem Gedächtnis, so auch dem wahren Verständnis des Unsterblichen gerecht zu werden, so wird es vor allem und überall gelten, das Bild des lebendigen und wirklichen Schiller aus den zahlreichen Uebermalungen hervorzuholen, die das 19. Jahrhundert nach wechselnden Anschauungen und Stimmungen an ihm bewirkt hat.

Die überschwänglich reiche Phantasie der Inder schuf nach geheimnisvollen und unergründeten Gesetzen die wandelbaren Verkörperungen ihrer Götter und pries die Allherrlichkeit Vischnus als „endloser Gestalten Träger". Die Mischkulte des sinkenden römischen Weltreichs schmolzen orientalische und hellenische Idole zu neuen Götterbildern zusammen. Wir sind gewöhnt, solche mythenbildende Kraft nur grauem Altertum und weit zurückliegenden historischen Zeiten zuzusprechen. Prüfen wir aber, wie eine gewaltige und scheinbar Allen vertraute Gestalt im Spiegel eines nur eben vergangenen Jahrhunderts erschienen ist, so werden wir gewahr, daß etwas von der mythenbildenden Kraft der Vorzeit auch den Tagen unserer Urväter, Großväter und Väter zu eigen gewesen sein muß. Rufen wir uns heute zurück, wie Schiller, der Lieblingsdichter, der persönliche Liebling unseres Volkes in der Erinnerung und Vorstellung ganzer Geschlechter gestanden

Digitized by Google

hat, so treffen wir auf beständig neue Wandlungen. Das wirkliche Bild des Dichters war zu Zeiten geradezu verschwunden. Die herrliche und einzige Persönlichkeit, die vor Goethes Blicken stand, als er den „Epilog zur Glocke" dichtete und die charakteristisch wahr aus den Strophen dieses Gedichts zu erstehen vermöchte, wenn jedes andere Zeugnis verschwunden wäre, ist von Schattenbildern, ja von Zerrbildern falscher und unsichrer Ueberlieferung, politischer Tendenzen, kritischer Doktrinen, dünkelvoller Selbstüberhebung abgelöst worden. Zwar blieb ein Schillertypus inmitten all der willkürlichen Umbildungen lebendig und wirksam. Die Züge heroischer Ueberwindung schwerer Hemmnisse, kühner Anschauungs- und Urteilskraft, eines idealen Schwunges und froher Zuversicht, daß die Gesetze des menschlichen Geistes zugleich die Gesetze der Welt seien, kehrten in all den Schillermythen wieder, die sich das Jahrhundert seit Schillers Tode schuf. Jeder Rückblick auf die Wandlungen, denen das Bild des Dichters, seiner Natur, seines äußeren Lebens wie seines schaffenden Geistes in jedem Menschenalter des verflossenen Jahrhunderts unterworfen gewesen ist, lehrt uns, daß es nicht minder schwer ist, das erkannte und echte Wesen eines gewaltigen Menschen treu im Gedächtnis zu bewahren, als dies Wesen durch die Hüllen und Wolken des Tages und des Augenblicks hindurch sicher zu erkennen.

Der sentimental-pathetische hofrätliche Schiller, den sich die schwächliche Phantasie schönwissenschaftlicher Gemüter der zwanziger Jahre geschaffen hatte, wurde auf Jahrzehnte hindurch von dem demokratischen Schiller abgelöst, der den Dichter als Heiligen jeder Revolution ausrief, seinen weltumspannenden, auf alles höchste des Daseins gerichteten Freiheitssinn auf Anschauung und Gesinnungsmäß eines deklamierenden Demagogen herabdrückte. In engster Verbindung mit diesem demagogischen Schiller stand der aus einer verzerrten Ueberlieferung von Schillers mannhaften Kämpfen mit aller Härte und Unbill einer mittellosen Jugend hervorgewachsene, verkümmerte arme Poet, der der Dürftigkeit, ja dem schwarzen Mangel seine leuchtenden Dichtungen abgezwungen hatte — eine Lieblingsphantasiefigur des deutschen Philisters, deren Schatten selbst von der Veröffentlichung des Schillerschen Hauskalenders samt Weinkeller- und Garderobeverzeichnissen und des Briefwechsels mit seinem wackeren Verleger, dem Tübinger Cotta, nicht ganz verscheucht werden konnte. Im schroffsten Gegensatz zu dieser Gestalt entstand die Weiterbildung des felsenharten, scharfkantigen Schiller, vor dem der weiche Jean Paul zurückschrak, das Bild des unnahbar aristokratischen Mannes, der nicht leben und leben zu lassen wußte, der in seinem Idealismus jedes Gefühl menschlicher Bedürftigkeit ausgestoßen hatte und dem umsonst die Zeugnisse seiner Mitlebenden entgegengestellt wurden von Goethe, der die bequeme Geselligkeit des hohen Mannes rühmt, von Heinrich Voß, der sich im Preis der Freundschaftswärme, des Wohlwollens und der Treuherzigkeit des Dichters nicht genug tun kann, bis zu Schillers Diener Rudolf, der die rührendste Anhänglichkeit an seinen Herrn bewährte. Daß der rücksichtslos über die Wirklichkeit hinwegschreitende, der geschichtlichen Wahrheit spottende Drang der Einzelnen wie der Massen nach Wandlungen der Gestalt des Dichters mit dem auf- und

Digitized by Google

abwogenden Kampf um den ewigen Kern und die bleibende Geltung der Schillerschen Dichtung unlöslich zusammenhängt, ergibt sich auch der flüchtigsten Betrachtung. Doch so offen die Fäden hier zu Tag liegen, so verborgen laufen sie zum Teil von politischen, sozialen und ästhetischen Stimmungen aller Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zu den wunderlich unwirklichen Schillerbildern, deren jedes einen Erinnerungsumriß in der Phantasie von Tausenden hinterlassen hat. Es ist das hohe Vorrecht und der Ruhm, aber auch das Verhängnis des großen längst abgeschiedenen Dichters, Künstlers und Denkers, an den Kämpfen nachfolgender Tage geistig, ja gewissermaßen persönlich Anteil nehmen zu müssen und selbst in Entwicklungsprozessen, deren Möglichkeit er nicht voraufgeahnt hat, als Zeuge und Eideshelfer aufgerufen zu werden.

Dem Ringen der Parteien um Schillers Besitz geht während des ganzen 19. Jahrhunderts der Streit um Schillers schöpferische Lebensarbeit und ihre Nachwirkung zur Seite. Seit Schillers Herzensfreund Chr. G. Körner an den Dichter schrieb: „Das lyrische Fach ist es gerade, worin Du einzig bist" und ihm bekannte: „Deine Manier ist für mich, wenn Du Deine ganze Kraft zusammennehmen willst, schlechthin: unwiderstehlich", seit Wilhelm von Humboldt von Schiller rühmte: „seine Werke hätten einen stärkeren Anteil des Ideenvermögens, als man sonst bei irgend einem Dichter antreffe, Schillers Eigentümlichkeit sei ein Ueberschuß von Selbsttätigkeit, die auch den Stoff, den sie bloß empfangen könne, noch selbst schaffe, und gebe allen Schöpfungen Schillers ein eigenes Gepräge von Hoheit, Würde und Freiheit, die sie in überirdisches Gebiet hinüberführe, verleihe allen seinen Charakteren, auch wo sie durchaus naturwahr seien, ein schwer zu bestimmendes Etwas, einen gewissen Glanz, der sie vom eigentlichen Naturwesen unterscheide", seit umgekehrt Karl Philipp Moritz in der Kritik von „Kabale und Liebe" behauptete: „alles, was dieser Verfasser angreift, wird unter seinen Händen zu Schaum und Blase", seit Garlieb Merkel den Dichter des „Carlos" und „Wallenstein" mit dem schwachsinnigen König von Frankreich verglich, „der mit glacierten Handschuhen ins Hochzeitsbett stieg", ist der Gegensatz der Anschauungen von der Poesie und den Forderungen an den Dichter, der in so grundverschiedener Beurteilung Schillers zu Tage trat, niemals geschlichtet worden. Selbst Goethes majestätisches „Quos ego": „Ich nehme mir die Freiheit, Schiller für einen Dichter zu halten!" hat ihn nicht abschließen können.

Auch die Gedächtnisfeier des Sterbetags wird ihn weder völlig überwinden, noch versöhnen. Nur dazu mag sie beitragen, die leidenschaftliche Heftigkeit, mit der der Streit nun ein Jahrhundert geführt worden ist, zu mildern. Denn auch der glühendste Enthusiast für Schillers innere Erhabenheit, die Größe seiner Anschauung und den idealen Schwung seines Geistes, wird heute kaum mehr verkennen, daß die realistische Kritik Schillerscher Dramengestalten nicht durchaus im Unrecht war und ist. Umgekehrt aber werden auch die leidenschaftlichsten Vorkämpfer des realistischen Charakterdramas, ja selbst die feingestimmten Aestheten, denen der naturfrische Ausdruck des Gefühls, der zaubrische Einklang von Gestalt, Bild und Ton nicht

Digitized by Google

mehr als echte, unmittelbare Lyrik gilt und die nur die elementaren Urlaute, die Traumhelle der letzten Gemütstiefen und ihre stammelnde Offenbarung auf sich wirken lassen, auch sie werden heute eingestehen, daß all ihre Kritik die Wurzeln Schillers im deutschen Kulturleben kaum berührt, den weithinschattenden Baum nicht erschüttert, seine Krone nur weniger Blätter beraubt hat. Wie die mächtige und erhabene Persönlichkeit immer wieder aus trügerischen Inkarnationen emporgetaucht ist, so hat die Dichtung ihre dauernde Auferstehungskraft bewährt.

Schlimmere Klippen als die harter und überreizter Kritik hat Schillers Poesie überwunden. Eine engbrüstige Bewunderung, die die große und freie Sittlichkeit seiner Natur mit der kleinlichsten und kümmerlichsten Alltagsmoral in Uebereinstimmung zu setzen suchte! Eine Zurückschraubung seiner hohen Forderungen an die Würde der Menschheit, auf ein enges, armseliges, Tischreden schwingendes Philisterium! Eine Nachahmung, die nichts von dem innersten Kerne und Wesen des Schillerschen Pathos besaß, ja auch nur ahnte, und die eigene Hohlheit, die eigene flach rednerische Aeußerlichkeit und wenn's hoch kam sententiöse Didaktik für Schillersche ideale Kunst ausgab! Dies alles ein Jahrhundert lang immer erneut bestanden, immer wieder in siegreicher Hoheit unter die Gewalt einer den Gegnern fremden Geistesmacht und Lebensüberwindung gebeugt zu haben, bedeutet mehr als akademische Floskeln von der Unvergänglichkeit Schillerscher Dichtung. Hier beginnt die wahre und unanfechtbare Mustergültigkeit des unüberwindlichen Schiller. Hier und nicht bei der Geringschätzung gerade solcher dichterischen Kräfte und künstlerischen Ziele, die Schiller weder besaß noch erstrebte, hat die Ergründung des Schillerschen Idealismus einzusetzen, hier findet die echte Bewunderung den Ankergrund, in dem sie den Stürmen geistiger Revolutionen und großer Kulturumwälzungen sicher trotzen kann.

Schiller selbst, der sich hoch, doch nie falsch eingeschätzt hat, er selbst, der die Besonderheit seines Genius klar erkannte und Recht wie Grenzen seiner Ehrfurcht wie Sympathie erweckenden Eigenart genau bestimmte, blieb durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch der lebendigste und wirksamste Protest gegen verständnislose Vergötterung wie gegen flache Nachahmung. Er, der auf der Höhe seiner Erfolge unumwunden eingestand: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talent gebildet, welches mir eine gewisse Excellenze darin gibt, eben weil es mein Eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühle ich die Superiorität, die Goethe und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken, denn eben je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente und Erfordernisse mir fehlen, so überzeuge ich mich desto lebhafter von der Realität und Stärke desjenigen Talents, welches jenes Mangels ungeachtet mich so weit gebracht hat, als ich schon bin. Denn ohne ein großes Talent von der einen Seite, hätte ich einen so großen Mangel von der andern nicht so weit bedecken können, als es geschehen ist, und es überhaupt nicht so weit bringen können, um auf Köpfe zu wirken", er, der das gewichtige Wort schrieb, daß der sentimentalische Dichter, dessen Aufgabe ein

Digitized by Google

Unendliches sei, eben diese Aufgabe nicht ganz erfüllen könne und eben nur einen lebendigen Trieb erwecke, während der naive Dichter ein Kind des Lebens selbst sei, er wäre der letzte gewesen, die Entwicklung der deutschen Dichtung ausschließlich in seine besonderen Bahnen zu weisen.

Nichtsdestoweniger darf die rückhaltlose Bewunderung, die das natürliche und herrschende Gefühl an Schillers Gedächtnistage ist, sich diese Selbstgeständnisse des erlauchten Dichters in doppeltem Sinne aneignen. Einmal klingt die Entschlossenheit, mit der Schiller die Kraft, die Steigerung, die Durchbildung des subjektiven Triebes, der gegebenen Naturvoraussetzungen, also das volle Recht des künstlerischen Individualismus, verficht, mit den besten Erkenntnissen neuerer Aesthetik, den berechtigtsten und zukunftsreichsten Forderungen unserer Kunstanschauung zusammen. Eben weil sein viel mißbrauchter großer Name gegen das Lebensrecht künstlerischer Eigenart und selbständiger Entwicklung ins Feld geführt wird, ist der Nachweis von Bedeutung, daß Schiller sich für die eignen Schöpfungen und ihre Wirkung ausschließlich auf dies Lebensrecht berufen hat. Darüber hinaus aber bleibt es von vorbildlicher, weit nachwirkender Kraft, zu welcher Höhe der subjektivste aller großen Dichter auf seinen eigensten Wegen emporgeschritten ist. In seinem besonderen „eignen" Drama erhob er sich zu einer Einheit, einer alle Mannigfaltigkeit des Stoffs überherrschenden Größe des Stils, die seit einem Jahrhundert unübertroffen den gewaltigsten Eindruck auf alle deutschen Dramatiker von echtem Talent und großem künstlerischem Anspruch gemacht hat. Je stärkere Ursache wir heute haben, uns gegen jede blöde Nachstammlung des Schillerschen Pathos zu verwahren, das Eigenrecht unsrer realistischen Charakterdramatiker, eines Heinrich von Kleist, Grillparzer, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig zu betonen, um so rückhaltloser muß anerkannt werden, daß die große dramatische Form, die Schiller für die deutsche Dichtung und Bühne gewonnen und durchgebildet, noch in seinem leider Fragment gebliebenen „Demetrius" mächtig erweitert hatte, für alle Nachklassiker vorarbeitend, pfadbahnend geworden ist. Soweit die echte Wirkung Schillers gereicht hat, und seine Stilgröße erkannt worden ist — es gab neben der echten Wirkung Jahrzehnte hindurch eine falsche, die an Stelle des großen Aufbaus und des gewaltigen fortreißenden Zuges die deklamatorische Sentenz für die bewegende Kraft des Schillerschen Stiles hielt — soweit hat sie auch der neueren großen Dramatik zur Brücke gedient. Ja selbst die Einbürgerung der gewaltigen Dramen Shakespeares auf der deutschen Bühne, ihre notwendige Anpassung an die Voraussetzungen des Theaters der Gegenwart, hat viel stärker unter dem Einfluß des von Schiller geschaffenen dramatisch-theatralischen Stils gestanden als man sich der Regel nach klar macht. Mag es sich hierbei um Imponderabilien handeln. Die ewige Jugend, die innere Kraft, mit der Schiller einem Höchsten, seinem Höchsten zustrebte, die Selbstüberwindung und der selbstlose Läuterungstrieb, die dem widerstrebenden Antipoden Schillers Hebbel den Ausruf abrangen: „dieser heilige Mann, wann hätte er auch nur in einem einzigen Vers das persönliche Leiden seines Lebens berührt!", alle Resultate der Selbstzucht seines Genius sind wägbar und werden

Digitized by Google

immer ins Gewicht fallen. Eine Zeit, für die sie minder schwer wögen, könnte nur kommen, wenn zuvor ein dichterischer Genius erstünde, der die Totalität der Welt, mit allem, was in ihr lebt und webt, gleich einem Shakespere besäße und dennoch nach Schillers Wort niemals niederwärts nach dem Glück und dem Bedürfnis blickte, sondern aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal erzeugte. Und selbst dann noch würde die Begeisterung, mit der Schiller die Träume seiner großen Seele in künstlerische Form prägte, mit der Sehnsucht nach Freiheit und Schönheit jede Plattheit und das Gemeine des Alltags hinter sich ließ, vielleicht etwas von ihrem Gewicht, aber sicher nichts von ihrem geheimen unwiderstehlichen Zauber und ihrer moralischen Tragkraft verlieren. Für uns ist eine solche Zeit fern und die Frage müßig. Wir stehen noch unter dem vollen, ja unter dem gesteigerten Eindruck, der das ganze neunzehnte Jahrhundert, trotz aller seiner ungeheuren Umwälzungen, an Schiller gebunden und immer wieder zu ihm zurückgeführt hat.

Weckt nunmehr die Erinnerungsfeier das Bedürfnis, Schillers herrliche, einzige Persönlichkeit einmal wieder rein und schlicht, ohne Maske und Hülle politischer, sozialer oder ästhetischer Mythe zu erkennen, belebt sie das unmittelbare Gefühl und die innere Erkenntnis für das wunderbare Verhältnis von Schicksal und Selbstbestimmung, von Leben und Traum, von äußerer Bescheidung und innerer Größe des Unvergänglichen in weiten Kreisen unseres Volkes, so bedeutet sie schon einen unermeßlichen Gewinn. Höheres würde erreicht, wenn der erbitterte laute und stumme Kampf ausschließlich künstlerischer oder ausschließlich ethischer Schätzung der Lebensarbeit und der geistigen Hinterlassenschaft Schillers bis auf den Punkt beschwichtigt würde, wo er notwendig und ersprießlich erscheint. Ist es ein Gesetz, daß nach dem Bedürfnis der Zeiten und Generationen bald die eine bald die andere Schätzung in größrer Geltung steht, so sind wir sicher in den letzten Jahrzehnten wieder in eine Periode eingetreten, in der die Erkenntnis Schillers als heroischer, als sittlicher Persönlichkeit, als Sieger in den dreifachen Kämpfen des Dichters mit seinem Stoff und den Schranken seiner Natur, des edlen Willens mit Selbstsucht und sinnlichem Genußverlangen, des freien, aufs Erhabene gerichteten Geistes mit schweren Leiden, in den Vordergrund tritt, in der der unbeugsame Idealismus Schillers als mächtiges Gegengewicht gegen tausend herabziehende Einwirkungen des Tages gewertet wird. Vielleicht ist selbst unvermeidlich, daß am 9. Mai unter dem Einfluß der Erinnerung an Schillers ideale Lebensstimmung, an den geistigen Schwung, der ihn emportrug, die Stimmen am lautesten erklingen, die vor allem den begeisterten Seher großer Menschheitsentwicklung, den Volkserzieher preisen. Doch wollen wir nicht fürchten, die Lobpreisung des ethischen Schiller sich wieder bis zum Vergessen des Künstlers, zur Geringschätzung der Dichtung erstrecken zu sehen. Geschieht es dennoch, so brauchen wir nur den Gefeierten selbst anzurufen. Unter all seinen Ruhmestiteln hat er doch den des Dichters für den höchsten gehalten, hat über den Ernst, den keine Mühe bleicht, und über die Schwere des Stoffs hinaus die Sphäre der Schönheit, die heitern Regionen der reinen Form als das Höchste gerühmt:

Digitized by Google

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick!

hat bis zum letzten Atemzuge die Aufgabe, eine große Masse zu organisieren, als Glück erachtet und die Macht der Intuition über die der Spekulation gesetzt. Man erkennt weder Schiller noch würdigt man ihn, wenn man hinter ihn zurückgeht. Soll seine sittliche Größe dem zwanzigsten wie dem neunzehnten Jahrhundert zugute kommen, so muß auch seine „singuläre Poesie" und ihre vorwärts weisende innre Macht, die nur Nachwirkung, aber keine falsche Nachahmung erträgt, zu tieferem Verständnis gebracht und als eines der höchsten und kostbarsten Güter deutschen Geistes geehrt werden. Adolf Stern

Schillers Gedichte und die Phantasie

Vor drei Vierteljahren ungefähr (Kw. XVII, 19) haben wir uns an dieser Stelle über die Beziehungen zwischen Anschaulichkeit und Gefühl unterhalten. Das ungefähr waren unsre Ergebnisse: Dichterische Anschaulichkeit hebt für die Phantasie des Genießenden diejenigen Eindrücke hervor, die am stärksten vom Gefühle des Dichters betont werden; wir schauen die Welt nach, wie der Dichter sie schaute, und empfangen so durch Anschaulichkeit die Wirkung seiner Persönlichkeit. Dichterische Anschaulichkeit „spezifiziert" also nicht etwa, sie hat nicht das Mindeste mit dem Beschreiben zu tun, sie bedeutet nicht etwa genau abgeschilderte Außenwelt, sie bedeutet lebendig erzeugte Innenwelt. Kunstmittel der verschiedensten Art können einzeln oder miteinander dichterische Anschaulichkeit erzeugen, Gesichts-, Gehörs- und Gefühlsvorstellungen, Wirklichkeitsbilder, Traumgesichte, Assoziationen aller Art, das Musikalische der Wörter, der Rhythmen und Reime — worauf es ankommt, das ist immer: daß wir mit unsrer Phantasie die Welt fühlend so nachschauen, wie sie der Dichter fühlend vor uns schaute.

Denken wir nun an Schiller! Wer von uns hat noch nicht den Vorwurf gehört: seine Gedichte seien im Grunde Rhetorik, sie hätten keine Anschaulichkeit? Die den Vorwurf erheben, haben leichtes Spiel, denn nur selten und zögernd treten auch die entschiedensten Verehrer Schillers gerade ihm entgegen: die Anschaulichkeit Schillerscher Gedichte gilt meist auch seinen Bewunderern nicht für stark, sie betonen mehr, daß die Kraft Schillerscher Gedanken über den Mangel hinwegsehen, daß die Glut Schillerscher Begeisterung ihn nicht fühlen lasse. Nun ist eines gewiß: Schiller war nicht in dem Sinne wie Goethe ein Lyriker, eine bestimmte Gattung von Gedichten fehlt bei ihm fast gänzlich, die bei jenem herrlich lebt: jene spezifische Lyrik, in der eine anwachsende Stimmung im Augenblick ihrer höchsten Spannung schier unbewußt im Selbstgespräche zu tönen beginnt, wie etwa in „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" oder in „Wandrers Nachtlied". Es sind Werte anderer Art, die uns Schiller gibt, es sind, um in seiner Sprache zu reden, weniger naive, mehr „sentimentalische" Werte; die edelsten Blüten der Lyrik zu pflücken, war ihm versagt. Hätten die aber

Digitized by Google

recht, die ihm jede Anschaulichkeit abstritten, so hätten auch die recht, die sagten: Schiller ist in seinen Gedichten kein Gestalter. Und da erst das Gestalten ein Schaffen ist: Schiller ist hier überhaupt kein Dichter, er ist nur ein Redner, wenn auch der herrlichste Redner der deutschen Literatur. Daß sehr gescheite Leute oft in der Tat so geurteilt haben, das wissen unsre Leser. Aber sie wissen auch, wie vornehme Geister anders dachten, kein Geringerer als Goethe an ihrer Spitze.

Herrschte bei uns in solchen Fragen nicht eine altüberlieferte Verwirrung, so wäre eines verwunderlich: die Verehrer Schillers empfinden kaum, wie sehr sie Schillers Gedichte durch Preisgabe ihrer Anschaulichkeit auch *dann* herabsetzen, wenn sie ihren „Gedankengehalt" gleichzeitig noch so sehr loben. Ist denn Dichtung zum *Denken* überhaupt das richtige Mittel? Das Denken löst sich ja gerade von allem Anschaulichen, es ist je reiner, je abgezogener, je allgemeiner also gültig, je mehr es Begriff ist: der Gedanke in reinster Ausbildung ist Formel. Sein Ideal ist die absolute Richtigkeit, seine Bedeutsamkeit wird von der Bedeutung der Tatsachen bestimmt, die er erklärt. Ein mathematisches, ein naturwissenschaftliches, ein historisches Buch, das Buch irgend einer strengen Wissenschaft kann daher an begrifflichen Gedanken unvergleichlich schwerer, als der Band Schillerscher Gedichte, wiegen. Und dennoch fällt es keinem bei, diese beiden Dinge zu vergleichen, so verschieden erscheinen sie jedem ganz unwillkürlich. Noch fällt es wem ein, zu Schillers Gedichten zu greifen, wenn er Schiller als *Denker* würdigen will. Warum nicht? Weil Gedankendichtung in Wahrheit sich gar nicht mit den Gedanken *selber* beschäftigt, sondern mit den *Gefühlen*, die von Gedanken in uns erregt werden. Diese *Gefühle* sind es, die bei jeder Gedankendichtung den eigentlichen Gehalt bilden. Bei jeder Gedankendichtung. Das nüchterne Lehrgedicht empfinden wir eben deshalb nicht mehr als Poesie, weil es nicht Gefühle, sondern nur Kenntnisse oder Schlüsse gibt. Unterliegt aber die Uebertragung von intellektuellen Gefühlen andern Gesetzen, als die von andern Gefühlen? Werden sie anders als durch Anschaulichkeit übertragen?

Schauen wir uns ein wenig in Schillers Gedichten um, ehe wir antworten, prüfen wir, wie es mit seiner Anschaulichkeit überhaupt steht. Ein Bekenntnis voraus: ich persönlich weiß gar keinen Dichter, der gelegentlich *noch* anschaulicher wäre, als er.

„Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß,
Da hebt sich's schwanenweiß,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß,
Und er ist's, und hoch in seiner Linken
Schwinkt er den Becher mit freudigem Winken.
Und atmete lang und atmete tief
Und begrüßte das himmlische Licht."

Sehen wir das oder nicht? Fühlen wir es, indem wir's sehen oder nicht?

Digitized by Google

„Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt
Und sieht sich stumm
Rings um,
Mit langem Gähnen,
Und schüttelt die Mähnen,
Und streckt die Glieder
Und legt sich nieder."

Der ganze „Handschuh" ist ein sprechendes Bild, auch der Rhythmus geht allem mit Feinnervigkeit nach bis zu dem „spottenderweis", als das Fräulein spricht, und hält doch auch wieder alles zusammen. Eine vollendete Meisterschöpfung fühlenden Schauens dann das „Bild von Sais" mit der Gipfelung bis zu der gleichsam als letzte Spitze aufragenden „Gestalt".

„Hier steht er nun, und grauenvoll umfängt
Den Einsamen die lebenlose Stille,
Die nur der Tritte hohler Widerhall
In den geheimen Grüften unterbricht.
Von oben durch der Kuppel Oeffnung wirft
Der Mond den bleichen, silberblauen Schein,
Und furchtbar, wie ein gegenwärtger Gott,
Erglänzt durch des Gewölbes Finsternisse
In ihrem langen Schleier die Gestalt."

Welche Anschaulichkeit im „Tanz" und erst in der „Erwartung", die an Goethe gebildet ist und den Landsmann Mörike vorzuahnen scheint. Oder in der „Glocke" an Stellen wie den Schilderungen der Feuersbrunst und des Aufruhrs.

„Schiller konnte in seinen Gedichten nicht anschaulich sein, konnte in ihnen nicht gestalten!" Wo wir annehmen dürfen, daß einer, durch die etwaige Austrocknung Schillerschen Lebens in seiner Schulzeit nicht abgeschreckt, als reifer Mann überhaupt zu seinen Gedichten zurückgekehrt sei, da gibt es nur einen Grund, der solche Aussagen erklären kann. Die Schwungkraft seines Temperaments ist so auffällig, daß sie mit ihrem Pathos alle Aufmerksamkeit auf sich allein lenkte. Zeigt doch die ganze Literatur vielleicht kein zweites Beispiel so leidenschaftlich auf den Leser, ich möchte sagen: losgestikulierenden Temperaments, wie das der ersten Schillerschen Gedichte, und solange er lebte, ist Schiller ja freilich nie ganz sicher gewesen vor einem leichten Rückfall in jene Wortseligkeit, die viele seiner Jugendgedichte in Maßlosigkeit beherrscht. Nie ganz, aber auf weite Strecken in einem Grade, daß der Zug zum Rednerischen nebensächlich ward. Es ist wundervoll, das Werden Schillers an seinen Gedichten zu beobachten, das erste Erdämmern schnell wieder umwölkter Anschauungssterne bei ihm, dann das allmähliche Reifen seines Geschmacks und seiner Phantasie, und bald die bewußte mächtige Selbsterziehung seines Talentes. Aber schon unter den früheren Gedichten baut sich plötzlich eines mit der vollendeten Rundung einer Pantheonkuppel über eine Idee: „Die Größe der Welt". Ich bitte, wer dieses Gedicht nicht

Digitized by Google

schon bewundern sollte, der lese es mehr als einmal: es ist eine Offenbarung an Schönheit, die in ihrer ganzen Erhabenheit bis jetzt merkwürdigerweise nur von Einzelnen erfaßt worden ist, wer sie aber erfaßt, dem ist sie ein Geschenk fürs Leben. Man erfaßt sie nicht eher, als bis man das hier Gestaltete *schaut*.

„Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
Durch die schwebende Welt flieg ich des Windes Flug,
Bis am Strande
Ihrer Wogen ich lande,
Anker werf, wo kein Hauch mehr weht,
Und der Markstein der Schöpfung steht.

Sterne sah ich bereits jugendlich auferstehn,
Tausendjährigen Gangs durchs Firmament zu gehn,
Sah sie spielen
Nach den lockenden Zielen;
Irrend suchte mein Blick umher,
Sah die Räume schon sternenleer.

Anzufeuern den Flug weiter zum Reich des Nichts,
Steur ich mutiger fort, nehme den Flug des Lichts:
Neblicht trüber
Himmel an mir vorüber;
Weltsysteme, Fluten im Bach,
Strudeln dem Sonnenwanderer nach.

Sieh, den einsamen Pfad wandelt ein Pilger mir
Rasch entgegen — „Halt an, Waller, was suchst du hier?"
„„Zum Gestade
Seiner Welt meine Pfade;
Segle hin, wo kein Hauch mehr weht,
Und der Markstein der Schöpfung steht!""

„Steh! du segelst umsonst — vor dir Unendlichkeit!"
„„Steh! du segelst umsonst — Pilger, auch hinter mir! —
Senke nieder,
Adlergedank, dein Gefieder!
Kühne Seglerin, Phantasie,
Wirf ein mutloses Anker hie!""

Gerade diese Schöpfung, an innerer Größe ein Dombau, ist zu dem Hinweise angetan, wie bescheiden im Grunde die Rolle ist, die selbst in den großartigsten Gedankendichtungen der Gedanke als *solcher* spielt, der Begriff, der Schluß, kurz: das Abstrakte. „Der Raum ist unendlich", der Gedanke an sich ist in keiner Beziehung mehr erstaunlich für uns. Aber Schiller läßt ihn uns *fühlen*. Das ist der eigentliche Gehalt des Gedichts, nichts weiter. Und er erreicht das durch ein visionäres *Gesicht*, in dem er unser Fühlen wie in einem Geschehen mitleben läßt.

Wir verfolgen dann, wie Schiller seit diesem ersten genialen Wurfe auch in seiner Gedankendichtung fortwährend nach Veranschaulichung ringt. Es würde zu weit führen, das im einzelnen nachzuweisen,

Digitized by Google

aber schon die Ueberschriften leiten hier. Ganz selten nur ist der nackte Gedanke, der Begriff als Titel gesetzt, ganz selten nur ist die „Idee" in der Ueberschrift angedeutet. „Das verschleierte Bild", „Der Spaziergang", „Das eleusische Fest", „Klage der Ceres", „Die Götter Griechenlands" — fast immer weisen schon die Benennungen auf das „Konkretisieren" hin. Die Aufgaben, die Schiller sich bei diesen Gedankendichtungen stellt, erfordern schier übermenschliche Kräfte; aus so harten Felsen schlägt auch sein Stab den tränkenden Quell nicht immer. Dann muß wohl jene „Feierlichkeit im guten Sinne" zu Hilfe kommen, die Schiller bewußt brauchte, um „auf etwas Wichtiges vorzubereiten" und „die Einbildungskraft in eine erwartungsvolle Spannung" zu versetzen. Und das Pathos, das auf den großen Wogen einer allgemeinen Erregung die Stimmung des Hörers für das Besondere empfänglich halten soll, aber nicht immer hält. Wir empfinden's sofort als Wind im Segel, wenn die Phantasie selbst wieder arbeitet. Man wolle darauf hin vergleichen, wie Strophen gleich der folgenden von der „entgötterten Natur" aus den begeisterten Reden wie bleibendes Blau aus hinwallenden schönen Wolken steigen:

„Morgen wieder neu sich zu entbinden,
Wühlt sie heute sich ihr eignes Grab,
Und an ewig gleicher Spindel winden
Sich von selbst die Monde auf und ab.
Müßig kehrten zu dem Dichterlande
Heim die Götter, unnütz einer Welt,
Die, entwachsen ihrem Gängelbande,
Sich durch eignes Schweben hält."

Wo hätten wir reifere Darstellungskunst? Leuchtende Gaben davon bieten dann jene Schillerschen Gedichte, die „Balladen" genannt werden, obgleich sie ganz eigenartige lyrisch-dramatische Gebilde sind. Das „Zwischen Trug und Wahrheit Schweben" beim Auftreten der Eumeniden in den „Kranichen" gehört für mich persönlich zu dem Größten der Weltliteratur. Und im Grunde ist auch das „Gedankendichtung", Uebermittelung des Gefühls einer großen Idee durch Erwecken eines intensiven inneren Schauens.

Meine wenigen Bemerkungen sollten nicht etwa die Bedeutung von Schillers „Gedichten" überhaupt, sie sollten eine einzige Frage beleuchten, die bei ihrer Betrachtung mitspricht. Aber freilich eine wichtige, deren Beantwortung für den und jenen etwas wie eine Aktenrevision bewirken könnte. Es hat immer reimende Schriftsteller gegeben, die glaubten, mit großen Worten und rollenden Strophen sei's getan, und seit Schiller gelebt hat, haben sie sich allesamt auf ihn berufen. Sie hatten kein Recht dazu, ihr Irrtum aber gefährdet die Einsicht in das Wesen des Schaffens, die wir gerade unsern Klassikern und ihren großen Nachfolgern verdanken, und damit die Selbsterziehung der Werdenden. Wollen wir, daß das Wiedererwachen der Begeisterung für Schiller unsern Gebildeten zu einer segensreichen Vertiefung gedeihe, so müssen wir ihn auch in seinen Gedichten als Gestalter erkennen lernen. Selbst seine Gedankendichtung widerlegt den Satz nicht, daß erst das dichterische Gestalten das Dichten ist. A

Digitized by Google

Schiller und die Bühne von heute

Weil seine Werke sich durch Liebe erobern lassen, ist er der Freund des Volkes geworden. Der Schulknabe jauchzt ihm als dem Führer zur Freiheit entgegen, dem Greise leuchten die Augen, wenn er Schiller, den reinen Menschen, unverkennbar aus jeder Zeile der Dramen und Gedichte, der philosophischen Schriften und der Briefe herausschauen fühlt. Jünglinge und Männer aber haben ihn auf Zeiten zu „überwinden" geglaubt. In der Altersepoche nämlich, wo die Phantasie sich verschämt hinter dem Verstande versteckt, wo der sicher beobachtende Blick, der auf der Umwelt ruht, als höchstes Lebensgut gilt, fängt man an, den großen Schwaben zu verkennen. Gewiß, die kühle Berechnung jedes Satzes im Drama, die Ibsen in so wunderbarer Weise eignet, war nicht Schillers Art, ob er auch seine hohen Gebäude in den hauptsächlichsten Grund- und Aufrißlinien mit Weisheit festlegte; und seine Menschen standen meist so hoch über den Geschöpfen der Straße, daß er die feinsten realistischen Einzelzüge Gerhart Hauptmanns nie hätte verwenden dürfen. Aber liegt hier wirklich ein Mangel vor? Ich meine, wer unserm Dichter mit solchen Vorwürfen nahetritt, verlangt vom Faust, daß er Mephisto sei, sucht im Tasso den Antonio. Daß Schiller vermöge seiner Phantasie und seines reinen Menschentums, also zweier Gaben, die den guten Bürger nur zum Lachen reizen, der Abgott auch dieses guten Bürgers geworden ist, erscheint mir als der klarste Beweis für die Gewalt seiner Persönlichkeit.

Die Deutsche Bühne kennt keinen stärkeren Helden als ihn, den engbrüstigen Mann, der der Welt im sechsundvierzigsten Lebensjahre entrissen wurde. Nun ja, Oskar Blumenthal hat es vermocht, mit dem „Weißen Rößl" und ähnlichen Schwänken 1692 Abende zu füllen, während es Schiller in derselben Spielzeit (1900—1901) nur auf 1102 brachte; aber ist das nicht schon ein herrliches Ergebnis, wenn wir bedenken, daß Schillers Mund seit 1805 geschlossen ist! Und wie ganz anders sähe das Verhältnis aus, wenn unsere Theaterleiter für den Großen nur halb so viel täten wie für den Kleinen. Der Ruhm der neun Dramen, von den „Räubern" bis zum „Tell", ist langsam ins Riesenhafte gewachsen. Wie schnell dagegen die Einnahmen des „Weißen Rößls" gesunken sind, will ich nicht erörtern. Und womit hatte sein Drama zu kämpfen? Aber nicht der Frivolität schamloser Direktoren noch auch dem Unverstande töricht-eitler Schauspieler ist es jemals gelungen, den jubelnden Beifall der Menge aufzuhalten; der Dichter triumphierte den lächerlichsten Dekorationen und Kostümen zum Trotz und ohne an dem sinnlosen Gebrülle marktschreierischer Gaukler Schaden zu nehmen.

Unter den Schauspielern sind die besten ihm von wenigen Schwankungen abgesehen treu ergeben gewesen. Der große Schröder, der Schöpfer einer vornehm-realistischen Kunst, erblickte in Schiller einmal einen Feind, weil die eben erst mühsam erlernte Schlichtheit der Charakterdarstellung Gefahr lief, durch das Pathos des „Don Carlos" wieder verdrängt zu werden. Aber er fürchtete nicht für sich, sondern nur für mindere Genossen, die nicht imstande waren, Lohensteinschen

Digitized by Google

Schwulst von blutvoller hinreißender Diktion zu unterscheiden. Schröder selbst wurde für den besten Philipp-Darsteller gehalten und an öffentlichem Orte von Schiller für den Wallenstein nach Weimar gebeten. — Dann wieder, als vor zwanzig Jahren gegen die öde Epigonen-Dramatik Front gemacht wurde, kam auch Schiller eine Weile auf die Proskriptionsliste der Naturalisten. Aber schon Brahm, der als Student ein Schillerhasser war, vereinigte seine hingebende Neigung zu Hauptmann und Hirschfeld mit etwas gutem Willen für den Marbacher Stürmer und Dränger. Hier freilich zeigte sich deutlich, daß guter Wille nicht immer ausreicht, um die Kunst zu fördern. Weil nicht genug der Liebe in Brahm war, sah er in der farbigen funkelnden Rede des Dichters nur Schmuck und kein Wesen; er verfuhr mit dem Rotstift wie ein Lustmörder mit dem Messer. Das Gerippe allein der Handlung blieb stehen und grinste die Schauspieler wie das Publikum hohläugig an. Ich weiß noch, wie ich hinter dem Rücken meines damaligen Direktors dem Posa einige amputierte Glieder wieder anflickte und mich nur mit meinem Partner und der Souffleuse darüber besprach. Er hatte, wie ich sagte, guten, ja den besten Willen, um Schiller für den modernen Kulturmenschen schmackhaft zuzubereiten. Er irrte zwar in der Annahme, daß man den echten, wortreichen Dichter nicht mehr zu sehen und zu hören wünschte, aber er ließ sich seinen Irrtum wenigstens sauer werden. Mit einer unerhörten, an Ibsenschen Dramen geschulten psychologischen Findigkeit suchte er die gerissenen Textlücken zu verkleben. Man diskutierte auf den Proben des langen und breiten darüber, was für stummes Spiel, welcher Stellungswechsel anzubringen wäre, um die Brahmschen Textsprünge zu ermöglichen und zu motivieren. Und es ging durch solche pantomimische Einschiebsel nicht nur die Zeit verloren, in der man die ausgelassenen Zeilen hätte sprechen können, auch die Leidenschaftlichkeit wurde aus den Szenen herausgepreßt, die Schillers Wirkung vor allem ausmacht. Die Versuche mißlangen; und wo immer man später mit Sorgsamkeit die Einstudierung der Dramen betrieb, ließ man dem Dichter sein Eigenstes, das Wort. Man hat sich mit Recht und mit Glück bemüht, die Szenen zu vertiefen, indem man die grund- und uferlose Deklamation eindämmte; man erlaubte dem Darsteller nur dort zu schreien, wo sich ein gewaltiger Schmerz oder eine ungezügelte Freude entlud; nicht aber, wo er nach einer gleichgültigeren oder heimlichen Szene seinen Abgangsapplaus herauskitzeln wollte. Man räumte auf mit den typischen „Sälen" und „Wäldern", stellte auch solche Möbel und Bilder auf die Bühne, von denen nicht mit nackten Worten gesprochen wurde, und begnügte sich nicht mehr mit „dem" Baume, unter dem der Held sitzen mußte, sondern gab ihm Bäumchen und Sträucher zu Genossen. Die Kostüme wurden so echt, wie es das Schicklichkeitsgefühl der Zuschauer irgend erlaubte, und das elektrische Licht brachte ganz bestimmte Tages- und Nachtstimmungen in Szenen, die von dem Dichter, dessen Angaben den kleinen Mitteln der damaligen Bühne entsprechen, nicht zeitlich genau beschrieben waren. Der moderne Regisseur, den die Begeisterung zu Schiller zieht, kann ihm bei jeder Neuaufführung Schönheiten entlocken, die noch nie und nirgends ans Licht gezogen worden sind. So reich und noch auf lange

Digitized by Google

Jahre unerschöpflich reich ist die Phantasie, die sich in den neun Dramen niedergeschlagen hat. Wir dürfen darstellerisches Einzelwerk in die Dialoge hineintragen, aber wir müssen stets das Genrehafte meiden. Und wenn wir uns eine Weile in die einzelne Zeile versenkt haben, ist es nötig, den Kopf wieder zu heben und den Blick ins weite zu richten. Die Weite ist wichtiger als die Nähe.

Ich habe zuerst von den Ausnahmen geredet. So ernsthaft wie damals am „Deutschen Theater" (trotz jenes Irrtums) und jetzt an einigen Hoftheatern arbeitet man leider nicht überall. Im allgemeinen geht es dem Klassiker auf der deutschen Bühne schlecht. Das merkwürdige ist, daß dennoch jung und alt in die Vorstellungen rennt. Das Publikum hat durch seine grenzenlose Liebe zu Schiller den Theaterdirektor von der Mühe entbunden, die „Räuber" so aufmerksam zu inszenieren wie die „Zwillingsschwester". Schiller spielt sich „von allein", heißt es in der Theaterkanzlei. Außerdem brauchen die Schauspieler ihre Rollen nicht neu zu lernen; sie kommen mit einem umfangreichen Memorier-Fundus ins Engagement. Wozu also Proben?

In Barmen war das zu meiner Anfängerzeit eine Weile lang anders. Da hatten wir im Theaterausschuß einen Mann, der große Freude an hübschen Kostümen und Dekorationen fand. Seiner Vorliebe konnte in den modernen Pariser Schwänken nicht Genüge geschehen, und er veranlaßte deshalb den Direktor, der die „Ritterstiefel-Stücke" nicht gerade leiden mochte, sich der schönen Ausstattung wegen, die bereits angeschafft war, mit einigen Klassikern zu befassen. Mir wurde wohl zu Mut. Wir hielten fünf lange Vormittagsproben und gar eine abendliche Generalprobe zu „Tell", zu „Hamlet", zu „Othello" ab, und die Aufführungen lobten sich selbst und zahlten sich aus.

Anderwärts kam nach meiner Erfahrung jeden siebenten oder vierzehnten Tag auch ein Klassiker heraus; meist ums halbe Geld, also für den kleinen Mann und die Kinder (wir nannten das in richtiger Einschätzung eine „halbe Vorstellung zu klassischen Preisen"). Dazu setzte die Direktion eine Streichprobe in dem Garderobenraume an und eine einzige Bühnenprobe am Tage der Aufführung. Die erste künstlerische Zusammenkunft dauerte etwa eine Stunde: hier wurde jeder Strich gut geheißen, der irgend einem Darsteller von irgendwo bekannt war; wollte einer bescheidentlich darauf hinweisen, daß diese gestrichene Stelle für den Fortgang der Handlung besonders wichtig oder an sich besonders schön wäre, so traf ihn ein mitleidiger Blick des „erfahrenen" Regisseurs und das breite Lachen der Kollegen. Auf der Bühnenprobe hatte der Spielleiter auch anderes zu tun, als sich mit dem Worte zu befassen; hier fochten sich die Kämpfe mit dem Theatermeister, dem Requisiteur, dem Inspizienten und den Statisten aus. Was wir auf den Leib zogen, wußten wir erst abends, kurz vorm Aufgehen des Vorhangs. War es nun ein Wunder, daß Stühle umgeworfen wurden, die Baretts unbemerkt von den Perrücken fielen, die Helden über Türschwellen stolperten und die Liebhaberin mit ihrer Schleppe nie zurechtkam?

Die Direktion wählte die Klassiker selbst aus. Ihre Frage lautete: welches Stück hat die Kasse noch nie im Stich gelassen? Die Antwort war: „Die Räuber", „Kabale und Liebe", „Don Carlos", „Maria

Digitized by Google

Stuart", „Jungfrau von Orleans", „Wallensteins Tod", „Tell". Also teilte man diese Stücke aus. Ob nun gerade in dem Winter eine Darstellerin der Maria Stuart und der Jungfrau, ein Mann für Tell und Wallenstein da war, kümmerte den Inhaber des Kunstinstituts wenig. Ja, als ich einmal „Macbeth" zur Aufführung anriet und dazu empfahl, eine Lady da oder dort auszuborgen, scheiterte mein Plan nicht an dieser Personalschwierigkeit (denn unsre eigene niedliche Salondame mußte die Lady spielen), sondern beinahe an den Baumästen aus dem Birnamswald, die Geld kosteten. Eine Ausgabe für Requisiten machte dem Direktor Unruhe.

Welche Hindernisse legen sich überhaupt der Aufführung in den Weg? Nicht das schlechte Schauspielermaterial, nicht das Unvermögen des Regisseurs, sondern ganz nebensächliche Ausstattungsmomente. In der „Jungfrau" hapert's dann und wann am Krönungszuge, in „Wallensteins Tod" an den Rüstungen für die Statistenkürassiere. Seitdem die Meininger über die deutschen Bühnen gezogen sind, wetteifert ja der armseligste Provinzdirektor mit ihnen. Er will über seine Verhältnisse leben, und doch soll nicht viel draufgehen. Anstatt mit seinen acht Choristen ein kleines, aber lebendiges „Volk" zu inszenieren, holt er sich zwanzig Soldaten aus der Kaserne, die eine tödliche Langeweile verbreiten. Er kann sie weder gut anziehen noch abrichten. Sie fehlen auf der Probe, weil sie früh Exerzier- und Felddienst haben, und werden abends aus der Kulisse geschickt, ohne zu erfahren, was sie tun und anhören, und wann und wo sie wieder abgehen müssen. Jeder von uns hat das mit Schaudern erlebt.

Ist dieser Schwindel nötig? Verlangt überhaupt das Publikum, wie der Direktor gern betont, das „Massenaufgebot" und „etwas fürs Auge": einen prunkvollen Krönungszug vor der Rheimser Kathedrale? Mit nichten! Aufgabe des Theaters ist es, innerhalb der relativen Möglichkeiten zu bleiben. Das Burgtheater, das mit einer Einnahme von mehr als 6000 Kronen für den Abend rechnet und obendrein eine halbe Million Kronen jährlichen Zuschuß bekommt, tut dies, wenn es 40 000 Kronen für den „Fiesko" aufwendet; im kleinen Tilsit dürfen für das gleiche Stück vielleicht 200 Mark ausgegeben werden. Geschieht das aber mit Geschick, und werden die ärmlichen Kulissen durch das Feuer der Darstellung außer Betrachtung gesetzt, so ist die Hörerschaft nicht minder entzückt als in Wien.

Ich verrate eine Beobachtung, die sich mir im Laufe von dreizehn Jahren aufgedrängt hat: die Begeisterung des Publikums nimmt mit dem Anwachsen der Ausstattung ab. Es begeistert sich ja nie an den Dekorationen und den Gewändern, sondern an den großen Empfindungen Schillers. Wird aber sein Auge durch äußere Dinge abgelenkt — ob auch in angenehmer Weise —, so zerteilt sich eben das Interesse, und für die Rede bleibt nicht mehr die ganze Spannkraft der Illusion übrig. Der Direktor glaubt es dem Publikum leicht zu machen, wenn er neben dem Ohre das Auge beschäftigt, er will die Phantasie des Hörers ausschalten und vergißt doch, daß er damit den Reiz des Genusses schmälert. Jeder Genießende freut sich erst dann eines Kunstwerkes recht, wenn er aus Eigenem etwas beiträgt, wenn er selbst eine Schönheit entdeckt. Das einzige Mittel,

Digitized by Google

um langweilig zu wirken, so hat ein Franzose gesagt, ist: alles auszuplaudern. In diesen Fehler verfallen oft unsre reichen Theater, wenn sie Schillersche Stücke ausstatten und wenn ihre Ausstattungen „über das Gespräch hinausschreien". Aus dieser Beobachtung kann das kleinste Theater Lebensmut und Unternehmungslust ziehen. Den Vierwaldstättersee so realistisch auszuführen, daß man über die Technik der Maschinerie staunt und nicht mehr an die Sorgen der Menschen denkt, die an seinem Ufer klagen, bitten, abweisen und helfen, liegt nicht im Willen Schillers. Ebensowenig aber soll ein Fetzen zappelnder grüner Leinwand als Seeprospekt aufgehängt werden; weil das zum Lachen auffordert. Es genügt hier, mit Verdunkelung und Donner zu wirken.

Im Anfang war das Wort, sei der Sinnspruch der Regisseure, denen wohl Schauspieler, aber keine Geldmittel zu gebote stehen. Sie sollen Erzieher sein zur Heilighaltung des Dichterwortes und das übrige dem Genie überlassen, das wie kein zweites seit der ersten „Räuber"-Aufführung fort und fort die zersplitterte deutsch sprechende Welt in brausendem Jubel vereinigt hat. Schiller hat recht eigentlich mit dem Zauberstabe unser Innerstes, verschwiegen Gemeinsames berührt, und leuchtende, wärmende Feuer schlugen aus unsrer Brust. Er war der ruhende Pol, zu dem es uns, die Schauspieler, zog, wenn wir des Gestammels der Straße überdrüssig wurden; und ob auch die Freiheit, die er brachte, im Reich der Träume lebte, wir wissen doch, daß wir nichts träumen, als was in Wahrheit uns und der Welt zu eigen ist.

Ferdinand Gregori

Schiller und die Musik

Richard Wagner macht in einem Briefe an Frau Wesendonck die Bemerkung, daß unsern Großen von Weimar zur Vollendung ihrer Kunst- und Weltanschauung ein lebendiges Verhältnis zur Musik gemangelt habe. Das ist sehr richtig und kennzeichnend. Eine gewisse Sehnsucht nach dem musikalischen Element, eine gewisse Empfänglichkeit für seine Wirkungen, ja gelegentlich sogar ein feines Urteilsvermögen, wo es sich um die Wechselbeziehungen von Musik und Dichtung handelt, wird man den Weimaranern gewiß nicht absprechen können. Aber als eine unentbehrliche, ihr ganzes Wesen durchdringende und mitbestimmende geistige Macht ist ihnen die Musik niemals bewußt geworden. Auch Schiller bestätigt diese allgemeine Beobachtung, obwohl er der Anlage, nicht der Bildung nach, vielleicht der Musikalischste des ganzen Kreises war. Zwar nannte er sich sehr zutreffend „einen vollkommenen Laien in der Tonkunst", aber das verwehrte ihm nicht, bisweilen überraschende Blicke z. B. in das Dionysische ihres Wesens zu tun, da sie „der dunklen Gefühle Gewalt" erregt, oder „die Seele nur ausspricht" und uns „zum höchsten Schönem" emporträgt. Zwei Musiker, Zumsteeg und Streicher, zählten zu Schillers Stuttgarter Freunden, und der letztere berichtet, daß Schiller „durch Anhören trauriger oder lebhafter Musik außer sich selbst versetzt wurde und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klavier alle Affekte in ihm aufzureizen".

Digitized by Google

Stundenlang konnte er, zumal in der Dämmerzeit, dem Spiele Streichers lauschen, wobei er „nicht selten unverständliche, begeisterte Laute ausstieß".

Aus dieser natürlichen Empfänglichkeit für den Reiz der Töne heraus kommt Schiller zu tiefen ästhetischen Erkenntnissen vom Wesen der Musik. Ihre Wirkung als schöne (nicht bloß angenehme) Kunst bestehe darin, „die inneren Bewegungen des Gemütes durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen . . . Dringt nun der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die inneren Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußeren Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reiche der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein." Die moderne Einsicht, daß eine musikalische Form nur dann überzeugt, wenn sie als Fixierung, als das Korrelat, kurzum: als der angemessene Ausdruck eines möglichen psychologischen Verlaufes uns erscheint, ist in diesem Satze schon vorausgeahnt. Mehr noch: auch die spätere Tendenz zum „Gesamtkunstwerk" kann sich auf Schiller berufen, der da lehrte, daß die Künste in ihrer Vollendung einander der Gemütswirkung nach immer ähnlicher seien. „Die Musik in ihrer höchsten Bedeutung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Veredlung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber wie die Plastik mit ruhiger Klarheit umgeben." Hier knüpft die romantische Theorie von der inneren Einheit der Künste an, hier die neue Anschauung, daß nicht bloß in der Durchführung und Entwicklung, sondern vor allem in der Erfindung von plastischen Tongestalten (Themen) sich die Genialität eines Meisters offenbare. Nicht minder ahnungsvoll zeigt sich Schillers Geist in bezug auf das Verhältnis der Musik zum Drama. „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachmachung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen." So verdankt die Musik unserem Schiller manches prophetische Wort, dem die Geschichte nachträglich einen Inhalt gegeben hat.

Seine eigenen Gedichte in den idealen Aether der Musik getaucht zu sehen, war Schillers lebhafter Wunsch. Doch hatte er darüber seine besonderen Ansichten. „Die Musik darf nie Worte wählen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geist der Poesie im ganzen folgen." Darum verwarf er die Gesänge Naumanns, von dem er fein bemerkt, „er habe eine Wut, einzelne Bilder zu malen, und seine Darstellung gehe immer zuerst auf das Objekt, von dem gesprochen wird, nicht auf den Zustand des Subjektes". Zelter, der ihn besuchte und den er schätzte, erzählt von seiner Entrüstung über die Komponisten, die „ein Gedicht so zerarbeiten, daß

Digitized by Google

über dem Geklimper die Seele des Gedichtes zu Fetzen werde". Ueber die später von Beethoven so nachdrücklich betonte Schwierigkeit, gerade Schiller in Musik zu setzen, ist sich der Dichter selbst wohl niemals klar geworden. Sie liegt in Schillers „gehobener", worttrunkener Sprache, die man insgemein „rhetorisch" nennt, aber vielleicht auch mit der Sehnsucht nach dem Musikalischen in Verbindung bringen sollte. Durch den rhythmischen Schwung und durch die sonore, berauschende Klangfülle seiner Verse verlieh er den Gedichten eine „prästabilierte Melodie", welche die wirkliche Tonkunst in so knapper Weise nur selten wiedergeben kann. Die Sehnsucht nach der Musik beherrscht auch sein dramatisches Schaffen. Seinem Dichten geht eingestandenermaßen eine musikalische Stimmung voraus; die elementare Wirkung des antiken Chores sucht er durch seine dröhnenden Prunkreden zu ersetzen; manche seiner Monologe scheinen den Auftritts- und Abgangsarien der Primadonnen nachgebildet (Maria Stuart III 1, Jungfrau, Prolog 4); die große Szene der Jungfrau (IV 1) läßt deutlich Haupt- und Seitensatz unterscheiden; ebenso wie gewisse effektvolle, die Massen entfaltenden Aktschlüsse im Tell (V 3) und im Wallenstein (III 23) geradezu die Vorläufer der großen Opernfinali Rossinis und Meyerbeers sind.

Fragt man nun umgekehrt, wie sich die Musik zu Schiller verhalten hat, so fällt die Antwort aus dem oben berührten Grunde nicht sehr erbaulich aus. Während an Goethes Lyrik die deutsche Liederkunst von Schubert bis Hugo Wolf erstarkte und den intimsten Wendungen des dichterischen Ausdrucks nachgehen lernte, hat sich die Phantasie unserer Tonpoeten nur selten und fast nie zu hellen Flammen an Schiller entzündet. Das bedeutendste, was seine Muse in der Schwesterkunst angeregt hat, der Chorsatz der Neunten Symphonie Beethovens, ist es mehr durch den Grundgedanken des Liedes an die Freude als durch dessen Entwickelung im einzelnen. Die stolzen, langen Verzeichnisse von „Schillermusik", die zur Gedenkfeier von den Verlegern ausgegeben werden — sie enthalten fast gar nichts, was man vortrefflich nennen dürfte. Darüber soll auch die lauteste Festesstimmung uns nicht hinwegtäuschen. Schuberts, Schumanns, Liszts Schillerlieder gehören meist zu den schwächeren und schwächsten Leistungen dieser Meister; die von Loewe und Plüddemann komponierten Balladen scheitern an der übermäßigen Länge dieser Werke, und so verbleiben wirklich nur einige Chöre von Mendelssohn, Liszt, Cornelius, Götz und Brahms, um den Namen Schillers als eines „komponierbaren" Dichters zu retten.

Ich will gewiß nicht sagen: die Musikgeschichte ist das Weltgericht, aber sicherlich würde es Schillers Wirkung als einer lebendigen Kraft der deutschen Kultur zustatten kommen, wenn er wie Goethe in einer Anzahl von unsterblichen Meisterwerken der Musik fortlebte. Wir müssen uns dabei bescheiden, daß ihm *das* leider versagt geblieben ist. Und so läßt sich auch von dieser Seite her die Probe auf die Behauptung freimütiger Literaturkenner machen, daß nicht die artistischen Gegebenheiten der Schillerschen Poesie ihren höchsten Wert ausmachen, sondern die große Persönlichkeit, welche dahinter steht, sich aber in ihrer Besonderheit der Wiedergabe gerade durch die *tönende* Kunst entzieht. **Richard Batka**

Digitized by Google

Die Musik zu Schillers Dramen

Die Musik zu Schillers Dramen wird meistens, soweit sie überhaupt auf der Bühne noch eine Stelle findet, als unwesentlich und nebensächlich betrachtet. Wer aber nur ein wenig mit unserm Dichter vertraut ist, der weiß, welch lebhaftes, fast eifersüchtiges Interesse der „unmusikalische" Schiller für die Oper zeigte, weil sie das besitzt, was er im dichterischen Drama vermißte: die Musik mit ihrer von der Last und den Schranken der Wirklichkeit befreienden, wie mit Zauberschlag die Pforten der Idealwelt aufschließenden Macht. Es ist bekannt, wie der Dichter jenem Mangel in der Braut von Messina abzuhelfen versucht hat durch die Einführung des Chors, der nach dem Vorbilde der antiken Tragödie „von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet" „wie mit Schritten der Götter einhergehen" sollte. Aber auch in seinen andern Dramen war Schiller bemüht, das musikalische Element auf irgend eine Weise hereinzuziehen, so z. B. im Tell. Er weiß sehr wohl, daß es im schönen Schweizerland nicht bloß fürs Auge Herrliches zu schauen gibt, daß es auch überall singt und klingt, und eine Musik zu hören ist bald gewaltig wie Sturmesbrausen und Donnerrollen, bald melodisch und berückend „wie Flöten so süß, wie Stimmen der Engel im Paradies", und daß zu der Musik in der Natur auch der Mensch gern seine Stimme erhebt. Und wie den Gesang, so versteht er auch die Instrumentalmusik anzubringen. Wie gewaltig eine dem großen feierlichen Moment entsprechende Musik wirken müßte nach dem Schwur der Männer auf dem Rütli, hat Schiller richtig erkannt, und deshalb ausdrücklich vorgeschrieben: „indem die Männer zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein. Die leere Szene zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen". Welch ein wundervolles Motiv zu einem charakteristischen Orchesterstück! Und welche eigentümliche Wirkung muß jene heitere Hochzeitmusik hervorbringen, welche den Festzug begleitet, als er den Hohlweg heraufzieht, während Tell nach Geßler den todbringenden Pfeil zu senden sich rüstet, — und die man noch hört, nachdem der Landvogt schon erschossen am Boden liegt. Das klingt wie übermütige Freude des befreiten Volkes über die Tat, während Rudolf Harras empört ausruft: „Rast dieses Volk, daß es dem Mord Musik macht?" Aber der großartige Kontrast wird noch gesteigert durch den Gesang der barmherzigen Brüder, die kaum nachdem die Hochzeitmusik verklungen ist, den Toten umstehend, in tiefem Ton ihm das Grablied singen. Er ist von Beethoven und andern komponiert worden. Und wie das Schauspiel mit Musik begonnen hat, so endigt es: die Musik vom Berge begleitet das Frohlocken des Volkes, eine Freiheitsjubelsymphonie soll nach des Dichters Absicht das Ganze beschließen. Hier haben wir gewiß nicht bloß die gewöhnliche dekorative Verwendung der Musik, hier haben wir das eigentliche Melodram. Denken wir uns das Schauspiel noch weiter melodramatisch so ausgestaltet, dann ist der Schritt zum Musikdrama Richard Wagners nicht allzu groß mehr. Beide, Schiller von der Poesie, Wagner von der Musik ausgehend, kommen zusammen in der

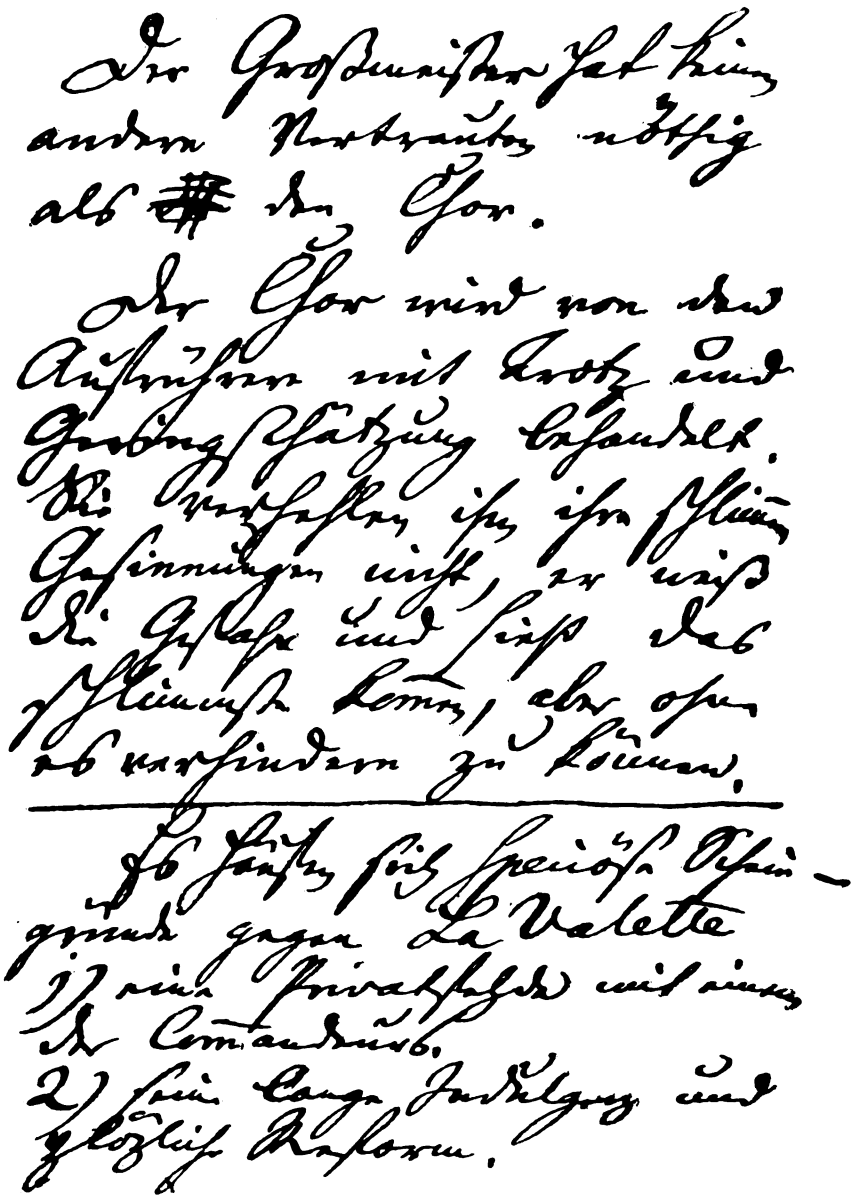
Digitized by Google

Ueberzeugung, daß im Drama Poesie und Musik sich die Hände reichen sollten. Auch in den andern Dramen hat ja unser Dichter hin und wieder die Tonkunst zu Hilfe gerufen, so in den Räubern und im Wallenstein mit Chorliedern und Gesängen zur Laute und zum Klavier, und allerlei kriegerischer Instrumentalmusik. Und in der Jungfrau von Orleans wünschten wir einen genialen Tondichter für jene zarte Musik von Flöten und Oboen, die im festlichen Saale ertönt und der Jungfrau das Herz weich macht, daß sie vor sich selber erschrickt und ausruft: „Weh mir, welche Töne! Wie verführen sie mein Ohr!" Wie Musik Johannas Herz in irdischer Liebe und Sehnsucht zerschmelzen macht, so macht Musik sie wieder stark, der Soldatenmarsch begeistert sie, und frei schwingt sich die Seele „auf den Flügeln des Kriegsgesangs" aus ihrem Kerker.

Den musikalischen Absichten Schillers sind die Bühnen nicht sonderlich verständnisvoll entgegengekommen. Die Entfernung der „sinnlosen" Zwischenspiele, an sich künstlerisch begründet, scheint die Musik dem Schauspiel auf immer entfremden zu wollen. Die Ouverture wird ganz abgeschafft und bald wird es Aufführungen des Egmont geben, denen nicht einmal Beethovens Name die Mitwirkung der Musik rettet. Unter diesen Umständen ist es den Komponisten nicht zu verargen, daß sie so wenig Lust haben, ihre Kunst dem Drama zu widmen. Aber auf welche Wirkungen verzichtet man da ohne Not! In Schillers Dramen sehnt man ja oft die Musik recht eigentlich herbei. In der Jungfrau von Orleans erzählt Johanna ihre Berufung: „alle sind gerührt; Agnes Sorel, heftig weinend, verbirgt ihr Gesicht an des Königs Brust" — genügen hier wohl gerührte Gesichter, Geberden der Rührung, um dem Zuschauer das, was er sieht, zum inneren Erlebnisse zu machen? Auch Maria Stuart ist voll musikalischer Situationen. Der dritte Akt könnte mit einem Vorspiel beginnen. Dann die Szene im Park mit dem Ausblick in die Ferne, wo Maria in hoffnungsvoller Freude ihre trügerische Freiheit genießt, welches Motiv zu einem musikalischen Stimmungsbild! Die lyrischen Ergüsse „Eilende Wolken" usw., ist das nicht schon halb Musik? Und verlangt nicht der Anfang des fünften Aktes nach Musik, wenn sie auch der Dichter selber nicht ausdrücklich vorschreibt? Wenn sich das Theater aus irgend einem Grunde dem musikalischen Elemente verschließt, so könnten wir in den Konzertsaal flüchten. Es ist doch seltsam, daß die Komponisten, denen alle Gebiete der Literatur, bis zur Philosophie herauf, Stoff zu charakteristischen Tonwerken leihen konnten, die Anregungen Schillers fast ganz übersehen haben. Oder sollte Schillers Idealismus den Heutigen unbequem sein? Wir glauben es nicht. Zwar gibt es eine „Richtung", welche die Musik ins Naturalistische veräußerlicht; doch dagegen wird von vielen Seiten angekämpft. Konzertouverturen zu Schillers Dichtungen, großzügig erfaßt und durchgeführt, könnten der Tonkunst, die von der Schwesterkunst so manches gelernt hat, neue Stoffe, neue Formen gewinnen helfen. Es wäre eine schöne Frucht der Schillerfeiern, wenn sich unsere b e d e u t e n d e n Tonkünstler mit größerer Begierde Schiller näherten!

A Schüz

Digitized by Google



Schillers Handschrift. Aus dem eigenhändigen Entwurf zu dem Trauerspiele „Der Malteser“ (1800). Aus Könnecke's „Schiller, eine Biographie in Bildern“. (Marburg, Elwertsche Verlagsbuchhandlung)

Digitized by Google

Lose Blätter

Aus Schiller

Vorbemerkung. Wir beschränken uns an dieser Stelle darauf, Schillers Persönlichkeit, sein Empfinden, Denken und Wollen aus den unmittelbarsten Zeugnissen zu spiegeln, die er hinterlassen hat: aus den Briefen an seine Braut und Frau, an die Freunde; aus den Schriften über das Wesen und den Wert der Kunst, über ihre Aufgaben für die Oekonomie und die Sittlichung aller höheren Kräfte im Menschen. Schon unsere doch sehr bescheidene Auslese deutet den erstaunlichen Umfang der Dinge genügend an, die dieser erlauchte Geist mit einer ganz seltenen Energie des Erfassens in jedem Betracht sich planvoll untertan zu machen wußte. Das „Baumeisterliche" — das Goethe dem Aristoteles einmal zueignet — wirkt aus der straff gezügelten Rede unseres Dichters mit großer Kraft und siegender Gewalt auch da noch, wo die vorsichtiger tastende neuere Erkenntnis nicht mehr mit kann. Sein ästhetisches Lebensideal erglänzt uns aber bei alledem unverrückbarer denn je, und alle diejenigen, die mit der Erbpracht des Schillerischen Gehaltsidealismus meinen, die Form als „bloße Formsache" übernehmen und abtun zu können, werden sich durch den Meister selbst sehr unsanft aus solcher stattlichen Erhabenheit aufgerüttelt sehen. Wie er die Moral im Reiche des Schönen auf ihren selbstverständlichen aber keineswegs alleinherrschenden Platz verweist, so zieht er die Grenze zwischen Wollen und Vollbringen sehr streng, sich selbst wie den andern im ästhetischen Satze, der für ihn ein Gesetz bedeutete.

Für unsere Auslese kam neben den bekannten Briefsammlungen an Lotte, an Goethe, Körner u. A. vor allem dankenswert die neue Sammlung Gleichen-Rußwurms in Betracht, über die sich in unserer heutigen „Rundschau" nähere Angaben finden.

Persönliches

Ich bedarf eines Mediums, durch das ich die anderen Freuden genieße. Freundschaft, Geschmack, Wahrheit und Schönheit werden mehr auf mich wirken, wenn eine ununterbrochene Reihe feiner wohlthätiger häuslicher Empfindungen mich für die Freude stimmt und mein erstarrtes Wesen wieder durchwärmt. Ich bin bis jetzt ein isolirter fremder Mensch in der Natur herumgeirrt und habe nichts als Eigenthum besessen. Alle Wesen, an die ich mich fesselte, haben etwas gehabt, das ihnen theurer war, als ich, und damit kann sich mein Herz nicht behelfen. Ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häuslichen Existenz, und das ist das Einzige, was ich jetzt noch hoffe. (An Körner 7. 1. 1788.)

*

Im Ernst, ich habe zuviel Trägheit und zuviel Stolz, einem Menschen abzuwarten, biss er sich mir entwickelt hat. Es ist eine Sprache, die alle Menschen verstehen, diese ist, gebrauche deine Kräfte. Wenn jeder mit seiner ganzen Kraft wirkt, so kann er dem andern nicht verborgen bleiben. Dieß ist mein Plan. Wenn einmal meine Lage so ist, dass ich alle meine Kräfte wirken lassen kann, so wird er und andre mich kennen, wie ich seinen Geist jetzt kenne. Aber dises lassen Sie mich Ihnen einmal für allemal sagen. Erwarten Sie nicht zuviel herzliches und ergiessendes von Menschen, die von allem was sich ihnen nähert in Bewunderung und Anbetung gewiegt

Digitized by Google

werden. Es ist nichts zerbrechlicher im Menschen als seine Bescheidenheit und sein Wohlwollen; wenn soviele Hände an dieses zerbrechliche zarte Ding tappen, was wunder, wenn es zu schanden geht? Wenn mich je das Unglück oder Glück träfe, sehr berühmt zu werden (und das ist in sofern möglich, als man es jezt wohl werden kann und wird, ohne es zu verdienen), wenn mir dieses je passirt, so seyen Sie mit Ihrer Freundschaft gegen mich vorsichtiger. Lesen Sie alsdann meine Schriften, und lassen den Menschen übrigens laufen. (An Lotte 25. 2. 1789.)

*

Ueberhaupt kommt mir vor — und das mag freilich ein eigennüziger Wunsch unsers Geschlechts seyn — mir kommt vor, daß die Frauenzimmer geschaffen sind, die liebe heitre Sonne auf dieser Menschenwelt nachzuahmen, und ihr eigenes und unser Leben durch milde Sonnenblicke zu erheitern. Wir stürmen und regnen und schneyen und machen Wind, Ihr Geschlecht soll die Wolken zerstreuen, die wir auf Gottes Erde zusammen getrieben haben, den Schnee schmelzen, und die Welt durch ihren Glanz wieder verjüngen. Sie wißen was für große Dinge ich von der Sonne halte; das Gleichniß ist also das Schönste, was ich von Ihrem Geschlechte nur habe sagen können, und ich hab es auf Unkosten des meinigen gethan! (An Lotte 27. 11. 1788.)

*

Sie wissen, glaube ich, oder Sie wissen es nicht, dass der weibliche Karakter zu meiner Glückseligkeit so nothwendig ist. Meine schönsten Stunden danke ich doch Ihrem Geschlecht — wenn ich besonders noch die Musen dazu rechne, die nicht umsonst Frauenzimmer sind. Selbst die Venus Urania ist ja ein Weib, und ihre irdischen Töchter sind da, uns bey ihr einzuführen. Hier haben mich alle Götter und Göttinnen der Schönheit verlassen, denn die grimmige Gesichter der Gelehrten verscheuchen alles, was Freiheit und Freude athmet. Kommen Sie ja bald zurück, kommen Sie mich wieder zum Menschen zu machen, zum Dichter — das ist vorbey. Uebrigens tröstet mich das, daß Sie doch etwas von mir haben und lesen können, was aus einer glücklichern Epoche meines Geistes sich herschreibt. Es sind Funken der Glut, die Sie beide mir gegeben haben, und die jetzt wieder erloschen sind, da Ihr Athem sie nicht mehr belebt. (An Lotte 24. 7. 1789.)

*

Diß ist der erste Tag, den ich ohne Sie lebe. Gestern habe ich doch Ihr Haus gesehen und Eine Luft mit Ihnen geathmet. Ich kann mir nicht einbilden, daß alle diese schönen seelenvollen Abende, die ich bei Ihnen genoß, dahin sein sollen; dass ich nicht mehr wie diesen Sommer, meine Papiere weglege, Feierabend mache, und nun hingehe mit Ihnen mein Leben zu genieſſen. Nein, ich kann und darf es mir nicht denken, dass Meilen zwischen uns sind. Alles ist mir hier fremd geworden; um Interesse an den Dingen zu schöpfen, muß man das Herz dazu mitbringen, und mein Herz lebt unter Ihnen. Ich scheine mir hier ein abgerissnes Wesen; in der Folge, glaube ich wohl, werden mir einige meiner hiesigen Verbindungen wieder lieb werden, aber meine besten Augenblicke, fürchte ich, werden doch diejenigen seyn, wo ich mich des schönen Traums von diesem Sommer erinnere, und Plane für den nächstfolgenden mache. Ich fürchte es; denn Wehmuth wird sich immer in diese Empfindung mischen, und glücklich

Digitized by Google

ist man doch nicht, wenn man nicht in der Gegenwart leben kann. Ich habe mir die Trennung von Ihnen durch Vernünfteleyen zu erleichtern gesucht, aber sie halten die Probe nicht aus, und ich fühle daß ich einen Verlust an meinem Wesen erlitten habe. Seien Sie mir tausendmal gegrüßt, und empfangen Sie hier meine ganze Seele. Es wird alles wieder so lebendig in mir. Ich darf der Erinnerung nicht nachhängen.

(An Lotte 13. 11. 1788.)

*

O meine theure Caroline! meine theure Lotte! Wie so anders ist jezt alles um mich her, seitdem mir auf jedem Schritt meines Lebens nur euer Bild begegnet. Wie eine Glorie schwebt eure Liebe um mich, wie ein schöner Duft hat sie mir die ganze Natur überkleidet. Ich komme von einem Spaziergang zurück. In dem grossen freien Raume der Natur, wie in meinem einsamen Zimmer — es ist immer derselbe Ether in dem ich mich bewege, und die schönste Landschaft ist nur ein schönerer Spiegel der immer bleibenden Gestalt. Nie hab ich es noch so sehr empfunden, wie frey unsre Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet — wie wenig sie doch für sich selbst zu geben im Stande ist, und alles alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leyhen, reizt und entzückt uns die Natur. Die Anmuth, in die sie sich kleidet, ist nur der Wiederschein der innern Anmuth in der Seele ihres Beschauers, und großmüthig küssen wir den Spiegel, der uns mit unserm eigenen Bilde überrascht. Wer würde auch sonst das ewige Einerlei ihrer Erscheinungen ertragen, die ewige Nachahmung ihrer selbst. Nur durch den Menschen wird sie mannichfaltig, nur darum, weil wir uns verneuen, wird sie neu. Wie oft gieng mir die Sonne unter, und wie oft hat meine Phantasie ihr Sprache und Seele geliehn, aber nie nie, als jezt hab ich in ihr meine Liebe gelesen. Bewundernswerth ist mir doch immer die erhabene Einfachheit und dann wieder die reiche Fülle der Natur. Ein einziger und immer derselbe Feuerball hängt über uns — und er wird millionenfach verschieden gesehen von Millionen Geschöpfen, und von demselben Geschöpf wieder tausendfach anders. Er darf ruhen, weil der Menschliche Geist sich statt seiner bewegt — und so ligt alles in todter Ruhe um uns herum, und nichts lebt als unsre Seele. (An Lotte 10. 9. 1789.)

*

Ach! was für himmlisch süße Stunden uns bevorstehen, wenn wir zusammen wohnen werden, theure Liebe! wenn meine Seele, durch eine gelungene Beschäftigung aufflammend und bewegt, auch meiner Liebe Flammen der Schöpfung zubringen, und eure Liebe meinem Geiste Feuer und Leben borgen wird. Wie viele solcher Augenblicke erhöhterer Empfindung habe ich gestern und heute in todter Einsamkeit, ohne Gewinn für mein Herz und für das eurige, verzehren müssen! Wie viel hätte ich euch in diesen Stunden geben können, und wie viel von euch empfangen! Auch selbst von euch getrennt, wurde meine höchste Begeisterung zur Liebe, und selbst meine Geistesarbeiten haben euch so lieb, dass sie mich, ohne den Gedanken an euch, nicht entzücken wollen. (An Lotte 3. 11. 1789.)

*

Werden Sie mir nun auch noch gut bleiben, wenn ich ein so pedantischer Mensch werde, und am Joch des Gemeinen Bestens ziehe? Ich lobe mir doch die goldene Freyheit. In dieser neuen Lage werde ich mir selbst

Digitized by Google

lächerlich vorkommen. Mancher Student weiss vielleicht schon mehr Geschichte als der Herr Professor. Indeßen denke ich hier wie Sancho Pansa über seine Statthalterschaft: wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand, und habe ich nur erst die Insel, so will ich sie regieren wie ein Daus! Wie ich mit meinen Herren Collegen den Professoren zurecht komme ist eine andre Frage. Ich bin doch eigentlich nicht für das Volk gemacht!

(An Lotte 23. 12. 1788.)

*

Der Abschied von den schönen freundlichen Musen ist immer hart und schwer, und die Musen — ob sie schon Frauenzimmer sind — haben ein rachsüchtiges Gemüth. Sie wollen verlassen, aber nicht verlassen werden, und wenn man ihnen den Rücken gekehrt hat, so kommen sie nachher auf kein Rufen mehr zurück. Wenn dieß aber auch nicht wäre, so rächen sie sich schon durch ihre Abwesenheit genug. (An Lotte 3. 1. 1789.)

*

Die Menschen suchen immer gleich Worte zu allem, und durch Worte hintergehen sie sich dann. Jede Empfindung ist nur einmal in der Welt vorhanden, in dem einzigen Menschen der sie hat; Worte aber muß man von tausenden gebrauchen, und darum passen sie auf Keinen. Ich fühle, daß ich glücklich bin und seyn werde durch dich, ich fühle es nicht weniger lebendig daß Du es durch mich seyn wirst. Ich fühle es, und diß gilt mir weit mehr, als wenn ich es mir in Vernunftschlüße und diese in Worte auflösen könnte. Du wirst nie von andern Menschen erst erfragen wollen, ob du glücklich seyst durch mich; mir gegenüber mußt du dieses bey dir selbst entscheiden. Du könntest es nie durch mich werden, wenn du es nicht von mir allein erfahren könntest. Jedem, mit dem ich nicht in fortdauernden Verhältnissen lebe, und vor dem meine Seele nicht in ihrer ganzen Freiheit sich entfaltet, werde ich ein räthselhaftes Wesen seyn; man wird immer falsch über mich urtheilen. Weil ich hoffe, mit Zuversichtlichkeit hoffe, daß du zwischen dich und mich nie einen Dritten treten lassen wirst, daß ich auch dann, wenn ich der Inhalt davon bin, dein erstes Vertrauen haben werde, deine erste Instanz seyn werde — weil ich dieses von dir hoffe, darum, meine liebe, meine Gute, kann ich ohne Besorgniß und Furcht deine Hand annehmen. Diese Hingebung dieses volle unmittelbare Vertrauen ist die nothwendige Bedingung unserer künftigen Glückseligkeit, aber du wirst es bald fühlen, daß sie auch zugleich der höchste Genuß dieser Glückseligkeit ist. Die höchste Annäherung, welche möglich ist zwischen zwey Wesen — ist die schnelle ununterbrochene liebevolle Wahrheit gegen einander.

(An Lotte 10. 2. 1790.)

Zu Goethe

Endlich kann ich Dir von Goethe erzählen, worauf Du, wie ich weiß, sehr begierig warteteſt. Ich habe vergangenen Sonntag beinahe ganz in seiner Gesellschaft zugebracht, wo er uns mit der Herder, Frau v. Stein und der Frau v. Schardt, der, die Du im Bad gesehen hast, besuchte. Sein erster Anblick stimmte die hohe Meinung ziemlich tief herunter, die man mir von dieser anziehenden und schönen Figur beigebracht hatte. Er ist von mittlerer Größe, trägt sich steif und geht auch so; sein Gesicht ist verschlossen, aber sein Auge sehr ausdrucksvoll, lebhaft, und man hängt mit Vergnügen an seinem Blicke. Bei vielem Ernst hat seine Miene doch viel Wohlwollendes und Gutes. Er ist brünett und schien mir älter aus-

Digitized by Google

zusehen, als er meiner Berechnung nach wirklich sein kann. Seine Stimme ist überaus angenehm, seine Erzählung fließend, geistvoll und belebt; man hört ihn mit überaus viel Vergnügen; und wenn er bei gutem Humor ist, welches diesmal so ziemlich der Fall war, spricht er gern und mit Interesse. Unsere Bekanntschaft war bald gemacht und ohne den mindesten Zwang; freilich war die Gesellschaft zu groß und Alles auf seinen Umgang zu eifersüchtig, als daß ich viel allein mit ihm hätte sein oder etwas anders als allgemeine Dinge mit ihm sprechen können. (An Körner 12. 9. 1788.)

*

Oefters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der That, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade. Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln, und durch kleine sowohl als große Attentionen sich verbindlich zu machen; aber sich selbst weiß er immer frei zu behalten. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben — dies scheint mir eine consequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe calculirt ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von ihm denke. Ich betrachte ihn wie eine stolze Prüde, der man ein Kind machen muß, um sie vor der Welt zu demüthigen. Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Caesar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben. Goethe hat auch viel Einfluß darauf, daß ich mein Gedicht gern recht vollendet wünsche. An seinem Urtheil liegt mir überaus viel. Die Götter Griechenlands hat er sehr günstig beurtheilt; nur zu lang hat er sie gefunden, worin er auch nicht unrecht haben mag. Sein Kopf ist reif, und sein Urtheil über mich wenigstens eher *gegen* mich als *für* mich parteiisch. Weil mir nun überhaupt nur daran liegt, Wahres von mir zu hören, so ist dies gerade der Mensch unter allen die ich kenne, der mir diesen Dienst thun kann. Ich will ihn auch mit Lauschern umgeben, denn ich selbst werde ihn nie über mich befragen. (An Körner 2. 2. 1789.)

*

Ueber Göthen möchte ich wohl einmal im Vertrauen gegen Sie ein Urtheil von mir geben, aber ich könnte mich sehr leicht übereilen, weil ich ihn so äuserst selten sehe und mich nur an das halten kann, was sich mir in seiner Handlungsart überhaupt aufdringt. Göthe ist noch gegen keinen Menschen, so viel ich weiß, sehe, und gehört habe, zur Ergießung gekommen — er hat sich durch seinen Geist und tausend Verbindlichkeiten Freunde, Verehrer und Vergötterung erworben, aber sich selbst hat er immer behalten, sich selbst hat er nie gegeben. Ich fürchte er hat sich aus dem höchsten Genuß der Eigenliebe ein Ideal von Glück geschaffen, bey dem er nicht glücklich ist. Dieser Karakter gefällt mir nicht — ich würde mir ihn nicht wünschen, und in der Nähe eines solchen Menschen wäre mir nicht wohl. (Legen Sie dieses Urtheil bey Seite. Vielleicht entwickelt ihn uns die Zukunft, oder noch beßer, wenn sie ihn widerlegt.)
(An Lotte 5. 2. 1789.)

Digitized by Google

Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen, und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr wert, als jeden anderen zu endigen, — und Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias zwischen Pythia und der Unsterblichkeit. Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. (An Goethe 23. 8. 1794.)

*

Erwarten Sie bei mir keinen großen materialen Reichthum von Ideen; dies ist es was ich bei Ihnen finden werde. Mein Bedürfnis und Streben ist, aus wenigem viel zu machen, und wenn Sie meine Armut an allem was man erworbene Kenntnis nennt, einmal näher kennen sollten, so finden Sie vielleicht, daß es mir in manchen Stücken damit mag gelungen sein. Weil mein Gedankenkreis kleiner ist, so durchlaufe ich ihn ebendarum schneller und öfter, und kann ebendarum meine kleine Barschaft besser nutzen, und eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form erzeugen. Sie bestreben sich Ihre große Ideenwelt zu simplifizieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte. (An Goethe 31. 8. 1794.)

*

Das günstige Zusammentreffen unserer beiden Naturen hat uns schon manchen Vorteil verschafft und ich hoffe dieses Verhältnis wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objekte diente, so haben Sie mich von der allzustrengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt, Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte.

(An Goethe 6. 1. 1798.)

Schaffen und Wirken

Und dann (um doch recht ins Gelag hinein zu philosophieren!), dann glaube ich, daß jede einzelne ihre Kraft entwickelnde Menschenseele mehr

Digitized by Google

ist als die größte Menschengesellschaft, wenn ich diese als ein ganzes betrachte. Der größte Staat ist ein Menschenwerk, der Mensch ist ein Werk der unerreichbaren großen Natur. Der Staat ist ein Geschöpf des Zufalls, aber der Mensch ist ein notwendiges Wesen, und durch was sonst ist ein Staat groß und ehrwürdig, als durch die Kräfte seiner Individuen? Der Staat ist nur eine Wirkung der Menschenkraft, nur ein Gedankenwerk, aber der Mensch ist die Quelle der Kraft selbst, und der Schöpfer des Gedankens. (An Lotte 27. II. 1788.)

*

Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andern als historische Stoffe zu wählen; freierfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene, bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht. (An Goethe 5. I. 1798.)

*

Auch von der hiesigen Welt habe ich, wie es mir immer geht, weniger profitiert als ich geglaubt hatte; einige Gespräche mit Schelling und Niethammern waren alles. Erst vor einigen Tagen habe ich Schelling den Krieg gemacht, wegen einer Behauptung in seiner Transcendental-Philosophie, daß „in der Natur von dem Bewußtlosen angefangen werde um es zum Bewußten zu erheben, in der Kunst hingegen man vom Bewußtsein ausgehe zum Bewußtlosen". Ihm ist zwar hier nur um den Gegensatz zwischen dem Natur- und Kunstprodukt zu thun, und insofern hat er ganz recht. Ich fürchte aber daß diese Herren Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen, und in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darstellen. Eben so kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewußtsein und mit Notwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewußtlosen an, und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus. (An Goethe 27. 3. 1801.)

*

Denn das sehe ich nun ein, daß der Wallenstein mir den ganzen Winter und wohl fast den ganzen Sommer kosten kann, weil ich den widerspenstigsten Stoff zu behandeln habe, dem ich nur durch ein heroisches Ausharren etwas abgewinnen kann. Da mir außerdem noch so manche, selbst der gemeinsten Mittel fehlen, wodurch man sich das Leben und die Menschen näher bringt, aus seinem engen Dasein heraus und auf eine

Digitized by Google

größere Bühne tritt, so muß ich wie ein Tier, dem gewisse Organe fehlen, mit denen, die ich habe, mehr thun lernen, und die Hände gleichsam mit den Füßen ersetzen. In der That verliere ich darüber eine unsägliche Kraft und Zeit, daß ich die Schranke meiner zufälligen Lage überwinde und mir eigene Werkzeuge zubereite, um einen so fremden Gegenstand, als mir die lebendige und besonders die politische Welt ist, zu ergreifen.

(An Goethe 18. II. 1796.)

*

Wir Neuern haben ein Interesse in unserer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat, und dem das vaterländische Interesse bei weitem nicht beikommt. Das letzte ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz andres Interesse ist es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menschen vorging, dem Menschen wichtig darzustellen. Es ist ein armseliges kleinliches Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Dieser kann bei einer so wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menschheit, bei einem Fragmente (und was ist die wichtigste Nation anders?) nicht stillestehen. Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen, als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist. Ist eine Geschichte (von welcher Nation und Zeit sie auch sei) dieser Anwendung fähig, kann sie an die Gattung angeschlossen werden, so hat sie alle Requisite, unter der Hand des Philosophen interessant zu werden, und dieses Interesse kann jeder Verzierung entbehren. (An Körner 13. 10. 1789.)

*

So viel ist auch mir bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir deucht, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andere einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst, muß die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respekt vor dem Poeten. Ich habe auch diesen Respekt nirgends größer gefunden als bei dieser Menschenklasse, obgleich auch nirgends so unfruchtbar und ohne Neigung. Etwas ist in allen, was für den Poeten spricht, und Sie mögen ein noch so ungläubiger Realist sein, so müssen Sie mir doch zugeben, daß dieses X der Same des Idealismus ist, und daß dieser allein noch verhindert, daß das wirkliche Leben mit seiner gemeinen Empirie nicht alle Empfänglichkeit für das Poetische zerstört. Freilich ist es wahr, daß die eigentliche schöne und ästhetische Stimmung dadurch noch lange nicht befördert wird, daß sie vielmehr gar oft dadurch verhindert wird, sowie die Freiheit durch die moralischen Tendenzen, aber es ist schon viel gewonnen, daß ein Ausgang aus der Empirie geöffnet ist. (An Goethe 17. 8. 1797.)

*

Es verdient allerdings die größte Aufmerksamkeit der Schriftsteller, die erforderliche Gründlichkeit und Tiefsinnigkeit mit einer faßlichen Diktion zu verbinden. Aber noch ist unsere Sprache dieser großen Revolution nicht ganz fähig, und alles, was gute Schriftsteller vermögen, ist, auf dieses Ziel von Form hinzuarbeiten. Die Sprache der feinen Welt und des Umgangs

Digitized by Google

flieht noch zu sehr vor der scharfen, oft spitzfindigen Bestimmtheit, welche dem Philosophen so unentbehrlich ist, und die Sprache der Gelehrten ist der Leichtigkeit, Humanität und Lebendigkeit nicht fähig, welche der Weltmann mit Recht verlangt. Es ist das Unglück der Deutschen, daß man ihre Sprache nicht gewürdigt hat, das Organ des feinen Umgangs zu werden, und noch lange wird sie die übeln Folgen dieser Ausschließung empfinden.
(Gleichen-R. S. 63.)

*

Es gibt nichts Roheres als den Geschmack des jetzigen deutschen Publikums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Zwar habe ich es noch nicht dahin gebracht, aber nicht weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publikum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lektüre zu machen gewohnt ist und in ästhetischer Rücksicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können. (Gleichen-R. S. 83/4.)

*

Unter derjenigen Klasse von Schriften, welche eigentlich dazu bestimmt ist, durch die Lesegesellschaften ihren Zirkel zu machen, finden sich, wie man allgemein klagt, sogar wenige, bei denen sich entweder der Kopf oder das Herz der Leser gebessert fände. Das immer allgemeiner werdende Bedürfnis zu lesen, auch bei denjenigen Volksklassen, zu deren Geistesbildung von seiten des Staats so wenig zu geschehen pflegt, anstatt von guten Schriftstellern zu edleren Zwecken benutzt zu werden, wird vielmehr noch immer von mittelmäßigen Skribenten und gewinnsüchtigen Verlegern dazu mißbraucht, ihre schlechte Ware, wärs auch auf Unkosten aller Volkskultur und Sittlichkeit, in Umlauf zu bringen. Noch immer sind es geistlose, geschmack- und sittenverderbende Romane, dramatisierte Geschichten, sogenannte Schriften für Damen und dergleichen, welche den besten Schatz der Lesebibliotheken ausmachen und den kleinen Rest gesunder Grundsätze vollends zugrunde richten. Wenn man den Ursachen nachgeht, welche den Geschmack an diesen Geburten der Mittelmäßigkeit unterhalten, so findet man ihn in dem allgemeinen Hang der Menschen zu leidenschaftlichen und verwickelten Situationen gegründet, Eigenschaften, woran es oft den schlechtesten Produkten am wenigsten fehlt. Aber derselbe Hang, der das Schädliche in Schutz nimmt, warum sollte man ihn nicht für einen rühmlichen Zweck nutzen können? Kein geringer Gewinn wäre es für die Wahrheit, wenn bessere Schriftsteller sich herablassen möchten, den schlechten die Kunstgriffe abzusehen, wodurch sie sich Leser erwerben, und zum Vorteil der guten Sache davon Gebrauch zu machen. (Gleichen-R. S. 105/6.)

*

Träges Anstaunen fremder Größe kann nie ein höheres Verdienst sein. Dem edleren Menschen fehlt es weder an Stoff zur Wirksamkeit, noch an Kräften, um selbst in seiner Sphäre Schöpfer zu sein.
(Gleichen-R. S. 101.)

*

Was nach 10 Jahren geschehen wird, weiß ich zwar nicht; ich zweifle aber nicht im geringsten, daß wenn Sie, wie zu hoffen, alsdann noch leben, noch lehren und noch schreiben, Sie dafür sorgen werden, Ihre Philosophie und ihr Individuum bei Zuhörern und Lesern im Andenken zu

Digitized by Google

erhalten, ich hingegen, wie zu vermuten ist, alsdann weder mehr lehre noch mehr schreibe, mit meiner Philosophie so still wie jetzt durch das Publikum gehen werde. Daß aber in 100 oder 200 Jahren, wenn neue Revolutionen über das philosophische Denken ergangen sind, Ihre Schriften zwar zitiert und ihrem Wert nach geschätzt, aber nicht mehr gelesen werden, dies liegt ebensosehr in der Natur der Sache, als es darin liegt, daß die meinigen (von denen, versteht sich, welchen sie zufällig in die Hände fallen, denn darüber entscheidet die Mode und das Glück) alsdann zwar nicht mehr aber gewiß auch nicht weniger denn jetzt gelesen werden. Und woher möchte dieses kommen? Daher, weil Schriften, deren Wert nur in den Resultaten liegt, die sie für den Verstand enthalten, auch wenn sie hierin noch so vorzüglich wären, in demselben Maße entbehrlich werden, als der Verstand entweder gegen diese Resultate gleichgültiger wird, oder auf einem leichteren Weg dazu gelangen kann: da hingegen Schriften, die einen von ihrem logischen Gehalt unabhängigen Effekt machen, und in denen sich ein Individuum lebend abdrückt, nie entbehrlich werden, und ein unvertilgbares Lebensprinzip in sich enthalten, eben weil jedes Individuum einzig und mithin auch unersetzlich ist. (An Fichte. Gleichen-R. S. 84/5.)

*

Und am Ende sind wir ja beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge. (Gleichen-R. S. 98.)

Ethisch-Aesthetisches:

Es wird jederzeit von einer noch mangelhaften Bildung zeugen, wenn der sittliche Charakter nur mit Aufopferung des natürlichen sich behaupten kann. (Gleichen-R. S. 64.)

*

Die Gesetze des Anstandes sind der unschuldigen Natur fremd; nur die Erfahrung des Verderbens hat ihnen den Ursprung gegeben. Sobald aber jene Erfahrung einmal gemacht worden, und aus den Sitten die natürliche Unschuld verschwunden ist, so sind es heilige Gesetze, die ein sittliches Gefühl nicht verletzen darf. Sie gelten in einer künstlichen Welt mit demselben Rechte, als die Gesetze der Natur in der Unschuldwelt regieren. Aber eben das macht ja den Dichter aus, daß er alles in sich aufhebt, was an eine künstliche Welt erinnert, daß er die Natur in ihrer ursprünglichen Einfalt wieder in sich herzustellen weiß. Hat er aber dieses getan, so ist er auch eben dadurch von allen Gesetzen losgesprochen, durch die ein verführtes Herz sich gegen sich selbst sicher stellt . . . Bist du, der du ihn liest oder hörst, nicht mehr schuldlos und kannst du es nicht einmal momentweise durch seine reinigende Gegenwart werden, so ist es dein Unglück und nicht das seine. (Gleichen-R. S. 122.)

*

Ich finde in der christlichen Religion die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen des Höchsten sind. Hält man sich an den eigentlichen Charakterzug des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem, als in der Aufhebung des Gesetzes, des Kantschen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will. Es ist also in seiner reinen Form, Darstellung schöner

Digitized by Google

Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion; daher ich es mir auch erkläre, warum diese Religion bei der weiblichen Natur so viel Glück gemacht und nur in Weibern noch in einer gewissen erträglichen Form angetroffen wird.

(17. 8. 1795.)

*

Unter allen Neigungen, die vom Schönheitsgefühl abstammen und das Eigentum seiner Seelen sind, empfiehlt keine sich dem moralischen Gefühl so sehr, als der veredelte Affekt der Liebe, und keine ist fruchtbarer an Gesinnungen, die der wahren Würde des Menschen entsprechen.

(Gleichen-R. S. 86.)

*

Von Schönheit oder Kunstgefühl sich regieren lassen, ist ja nichts anderes, als den Hang haben, alles ganz zu machen, alles zur Vollendung zu bringen. — Der Hauptgedanke ist, daß der Mensch, in dem einmal das Gefühl für Schönheit, für Wohlklang und Ebenmaß rege und herrschend geworden ist, nicht ruhen kann, bis er alles um sich in Einheit auflöst, alle Bruchstücke ganz macht, alles mangelhafte vollendet, oder, was ebensoviel sagt, bis er alle Formen um sich her der vollkommensten nähert.

(Gleichen-R. S. 28.)

*

Wenn ich der Verbindung nachdenke, in der das Gefühl des Schönen und Großen mit dem edelsten Teil unseres Wesens steht, so kann ich die Kunst unmöglich für ein bloßes subjektives Spiel der Empfindungskraft halten, welches keiner anderen als empirischer Regeln fähig ist. Auch die Schönheit dünkt mir, muß wie die Wahrheit und das Recht auf ewigen Fundamenten ruhn, und die ursprünglichen Gesetze der Vernunft müssen auch die Gesetze des Geschmacks sein. Der Umstand freilich, daß wir die Schönheit fühlen und nicht erkennen, scheint alle Hoffnung, einen allgemein geltenden Grundsatz für sie zu finden, niederzuschlagen, weil alles Urteil aus dieser Quelle bloß ein Erfahrungsurteil ist. Gewöhnlich hält man eine Erklärung der Schönheit nur darum für gegründet, weil sie mit dem Ausspruch des Gefühls in einzelnen Fällen übereinstimmend ist, anstatt daß man, wenn es wirklich eine Erkenntnis des Schönen aus Prinzipien gäbe, dem Ausspruch des Gefühls nur deswegen trauen sollte, weil er mit der Erklärung des Schönen übereinstimmend ist. Anstatt seine Gefühle nach Grundsätzen zu prüfen und zu berichtigen, prüft man die ästhetischen Grundsätze nach seinen Gefühlen.

(Gleichen-R. S. 33/34.)

*

Meine Resultate über die Schönheit gewinnen nun bald eine sehr gute Uebereinstimmung. Davon bin ich nun überzeugt, daß alle Mißhelligkeiten, die zwischen uns und unsers Gleichen, die doch sonst im Empfinden und in Grundsätzen so ziemlich einig sind, darüber entstehen, bloß davon herrühren, daß wir einen empirischen Begriff von Schönheit zum Grunde legen, der doch nicht vorhanden ist. Wir mußten nothwendig jede unserer Vorstellungen davon mit der Erfahrung im Widerstreite finden, wie die Erfahrung eigentlich die Idee des Schönen gar nicht darstellt, oder vielmehr, weil das, was man gewöhnlich als schön empfindet, gar nicht das Schöne ist. Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine nothwendige Aufgabe

Digitized by Google

für die sinnlich vernünftige Natur; in der wirklichen Erfahrung aber bleibt sie gewöhnlich unerfüllt, und ein Object mag noch so schön sein, so macht es entweder der vorgreifende Verstand augenblicklich zu einem vollkommenen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß angenehmen. Es ist etwas völlig Subjectives, ob wir das Schöne als schön empfinden; aber objectiv sollte es so sein. (An Körner 25. 10. 1794.)

*

In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.

(Aesthet. Erziehung. 22. Brief.)

*

Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch, und wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und muß er, durch seine Natur genötigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch, und wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.

Die Reduktion empirischer Formen auf ästhetische ist die schwierige Operation, und hier wird gewöhnlich entweder der Körper oder der Geist, die Wahrheit oder die Freiheit fehlen. Die alten Muster, sowohl im Poetischen als im Plastischen, scheinen mir vorzüglich den Nutzen zu leisten, daß sie eine empirische Natur die bereits auf eine ästhetische reduziert ist aufstellen, und daß sie, nach einem tiefen Studium, über das Geschäft jener Reduktion selbst Winke geben können.

Aus Verzweiflung, die empirische Natur womit er umgeben ist nicht auf eine ästhetische reduzieren zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie und Geist sie lieber ganz, und sucht bei der Imagination Hilfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus den Tiefen des Gegenstandes geschöpft werden muß.

(An Goethe 14. 9. 1797.)

*

Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in der Erscheinung. Der Grund unserer Vorstellung von Schönheit ist Technik in der Freiheit. Vereinigt man beide Grundbedingungen der Schönheit und der Vorstellung der Schönheit, so ergibt sich daraus folgende Erklärung: Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit. Der Technik gegenübergestellt ist Natur, was durch

Digitized by Google

sich selbst ist; Kunst, was durch eine Regel ist. Natur in der Kunstmäßigkeit, was sich selber die Regel gibt — was durch seine eigene Regel ist.

Wenn ich sage: die Natur des Dinges: das Ding folgt seiner Natur, es bestimmt sich durch seine Natur: so setze ich darin die Natur allem demjenigen entgegen, was von dem Objekt verschieden ist, was bloß als zufällig an demselben betrachtet wird, und hinweggedacht werden kann, ohne zugleich sein Wesen aufzuheben. Es ist gleichsam die Person des Dinges, wodurch es von allen andern Dingen, die nicht seiner Art sind, unterschieden wird. Daher werden diejenigen Eigenschaften, welche ein Objekt mit allen anderen gemein hat, nicht eigentlich zu seiner Natur gerechnet, ob es gleich diese Eigenschaften nicht ablegen kann, ohne daß es aufhörte, zu existieren. Bloß dasjenige wird durch den Ausdruck Natur bezeichnet, wodurch es das bestimmte Ding wird, was es ist. Ein Beispiel mag dies ins Licht setzen. Eine Vase ist, als Körper betrachtet, der Schwerkraft unterworfen, aber die Wirkungen der Schwerkraft müssen, wenn sie die Natur einer Vase nicht verleugnen soll, durch die Form der Vase modifiziert, d. i. besonders bestimmt und durch diese spezielle Form notwendig gemacht worden sein. Jede Wirkung der Schwerkraft an einer Vase aber ist zufällig, welche unbeschadet ihrer Form als Vase kann hinweggenommen werden. Alsdann wirkt die Schwerkraft gleichsam außerhalb der Oekonomie, außerhalb der Natur des Dinges, und erscheint sogleich als eine fremde Gewalt. Dies geschieht, wenn die Vase in einen weiten und breiten Bauch sich endigt, weil es da aussieht, als ob die Schwere der Länge genommen hätte, was sie der Breite gegeben, kurz als ob die Schwerkraft über die Form, nicht die Form über die Schwerkraft geherrscht hätte.

Unter den Tiergattungen ist das Vögelgeschlecht der beste Beleg meines Satzes. Ein Vogel im Flug ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffs, der durch die Kraft überwundenen Schwere. Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß die Fähigkeit über die Schwere zu siegen oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird. Wir drücken die Freiheit der Phantasie aus, indem wir ihr Flügel geben; wir lassen Psyche mit Schmetterlingsflügeln sich über das Irdische erheben, wenn wir ihre Freiheit von den Fesseln des Stoffes bezeichnen wollen. Offenbar ist die Schwerkraft eine Fessel für jedes Organische, und ein Sieg über dieselbe gibt daher kein unschickliches Sinnbild der Freiheit ab. Nun gibt es aber keine treffendere Darstellung der besiegten Schwere, als ein geflügeltes Tier, das sich aus innerem Leben der Schwerkraft entgegen bestimmt. Die Schwerkraft verhält sich ungefähr ebenso gegen die lebendige Kraft des Vogels, wie sich — bei reinen Willensbestimmungen — die Neigung zu der gesetzgebenden Vernunft verhält.

Schneidet ein Gärtner einen Baum zu einer Zirkelfigur aus, so fordert die Natur des Zirkels, daß er vollkommen rund geschnitten sei. Sobald also eine Zirkelfigur an dem Baume angekündigt wird, so muß sie erfüllt werden, und es beleidigt unser Auge, wenn dagegen gesündigt wird. Aber was die Natur des Zirkels fordert, das widerstreitet der Natur des Baums, und weil wir nicht umhin können, dem Baume seine eigene Natur, seine Persönlichkeit zuzugestehen, so verdrießt uns diese Gewalttätigkeit und es gefällt uns, wenn er die ihm aufgedrungene Technik aus innerer Freiheit vernichtet. Die Technik ist also überall etwas Fremdes, wo sie nicht aus aus dem Dinge selbst entsteht, nicht mit der ganzen Existenz desselben eins

Digitized by Google

ist, nicht von innen heraus, sondern von außen hineinkommt, nicht dem Dinge notwendig und angeboren, sondern ihm gegeben und also zufällig ist.

Was ist also Natur in der Kunstmäßigkeit? Sie ist die reine Zusammenstimmung des inneren Wesens mit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist. (Aus diesem Grunde ist in der Sinnenwelt nur das Schöne ein Symbol des in sich Vollendeten oder des Vollkommenen, weil es nicht wie das Zweckmäßige auf etwas außer sich braucht bezogen zu werden, sondern sich selbst zugleich gebietet und gehorcht, und sein eigenes Gesetz vollbringt.)

Technik und Freiheit haben nicht dasselbe Verhältnis zum Schönen. Freiheit allein ist der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit, jene also der unmittelbare Grund, diese nur mittelbar die Bedingung der Schönheit. Technik nämlich trägt nur insofern zur Schönheit bei, als sie dazu dient, die Vorstellung der Freiheit zu erregen.

Das Vollkommene dargestellt mit Freiheit, wird sogleich in das Schöne verwandelt. Vollkommen ist ein Gegenstand, wenn alles Mannigfaltige an ihm zur Einheit seines Begriffs übereinstimmt; schön ist er, wenn seine Vollkommenheit als Natur erscheint. Die Schönheit wächst, wenn die Vollkommenheit zusammengesetzter wird, und die Natur dabei nichts leidet; denn die Aufgabe der Freiheit wird mit der zunehmenden Menge des Verbundenen schwieriger und ihre glückliche Auflösung eben darum überraschender.

Zweckmäßigkeit, Ordnung, Proportion, Vollkommenheit — Eigenschaften, in denen man die Schönheit so lange gefunden zu haben glaubte — haben mit derselben ganz und gar nichts zu tun. Wo aber Ordnung, Proportion u. s. w. zur Natur eines Dinges gehören, wie bei allem organischen, da sind sie auch eo ipso unverletzbar, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie von der Natur des Dinges unzertrennlich sind. Eine grobe Verletzung der Proportion ist häßlich, aber nicht weil Beobachtung der Proportion Schönheit ist. Ganz und gar nicht, sondern weil sie eine Verletzung der Natur ist. Ich bemerke überhaupt, daß der ganze Irrtum derer, welche die Schönheit in der Proportion oder in der Vollkommenheit suchten, davon herrührt: sie fanden, daß die Verletzung derselben den Gegenstand häßlich machte, daraus zogen sie gegen alle Logik den Schluß, daß die Schönheit in der genauen Beobachtung dieser Eigenschaften enthalten sei. Aber alle diese Eigenschaften machen bloß die Materie des Schönen, welche sich bei jedem Gegenstand abändern kann; sie können zur Wahrheit gehören, welche auch nur die Materie der Schönheit ist. Die Form des Schönen ist nur ein freier Vortrag der Wahrheit, der Zweckmäßigkeit, der Vollkommenheit. (Gleichen-R. S. 41/45.)

*

Es ist gewiß, daß dem ästhetischen, so wenig es auch die Leerheit vertragen kann, die Frivolität doch weit weniger widerspricht, als die Ernsthaftigkeit, und weil es dem Deutschen weit natürlicher ist, sich zu beschäftigen und zu bestimmen, als sich in Freiheit zu setzen, so hat man bei ihm immer schon etwas ästhetisches gewonnen, wenn man ihn nur von der Schwere des Stoffes befreit, denn seine Natur sorgt schon hinlänglich dafür, daß seine Freiheit nicht ganz ohne Kraft und Gehalt ist.

(Gleichen-R. S. 93/4.)

*

Digitized by Google

Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden. Er wird das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen.

(Gleichen-R. S. 69/70.)

*

Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seine Leser nötiget, von allem noch so Charakteristisch-verschiedenen etwas Allgemeines, Reinmenschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden. (An Goethe 24. II. 1797.)

*

Ist die Phantasie untätig und träge oder geht die Tendenz des Gemüts mehr auf Begriffe als auf Anschauungen, so bleibt auch der erhabenste Gegenstand bloß ein logisches Objekt, und wird gar nicht vor das ästhetische Forum gezogen. Dies ist der Grund, warum Menschen von überwiegender Stärke des analytischen Verstandes für das Aesthetisch-Große selten viel Empfänglichkeit zeigen. Ihre Einbildungskraft ist entweder nicht lebhaft genug oder ihr Verstand zu geschäftig. Ohne eine gewisse Stärke der Phantasie wird der große Gegenstand gar nicht ästhetisch; ohne eine gewisse Stärke der Vernunft hingegen wird der ästhetische nicht erhaben.

(Gleichen-R. S. 108.)

*

Immer ist es doch das Pathetische, was die Seele zuerst in Anspruch nimmt; erst späterhin reinigt sich das Gefühl zum Genuß des ruhigen Schönen. (Gleichen-R. S. 91.)

*

Je allgemeiner die Stimmung und je weniger eingeschränkt die Richtung ist, welche unserem Gemüt durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Produkt aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Produkt.

Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt. (Gleichen-R. S. 74/5.)

Digitized by Google

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden. So wie die edle Kunst die edle Natur überlebte, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Tälern liegt. (Gleichen-R. S. 66.)

Ueber Schiller

Vorbemerkung: In diesem Teile haben wir uns bemüht, eine Uebersicht des Urteils über Schiller zu geben, wie es sich, vom großen Freunde an, in Prosa und Poesie, in wehmütigem Gedenken und in festlicher Ansprache, in wehrhafter Kritik und in bewunderndem Rückblick durch das Jahrhundert bis in unsere jüngsten Festtage zieht. Der erste Abschnitt bringt die Gelegenheitsworte großer oder namhafter Verstorbener, im zweiten spricht die lebendige Gegenwart, im dritten einen sich Vergangenheit und Gegenwart zur Huldigung im Liede. Vollständigkeit anzustreben lag uns fern. Nur das Körnigste konnte erwählt werden, auch aus den Gedichten fast nur einzelne Verse und Strophen. Für die, die den Quellen nachgehen wollen, hier einige Angaben: Ueber die „Schillerreden von 1859" vergleiche man den Abschnitt „Schriften über Schiller" in der „Rundschau" dieses Heftes. Von den Aussprüchen der Lebenden findet sich der von Bartels im neuen „Marbacher Schillerbuche"; der von Chamberlain in der Einführung zur neuen Ausgabe des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller; die von Carl Hauptmann, Neumann, Sombart, Wolzogen sind der Umfrage des Dürerbundes zu verdanken; die von Dehmel, Falke, Hartmann, Hofmannsthal, Kirchbach, Liebermann, Minor entnahmen wir mit gütiger Erlaubnis der Schillernummer des „Literarischen Echo". Von den Gedichten sind die meisten in den Sammlungen der Autoren veröffentlicht; Henckell, Schüler und Boehm hat abermals der Dürerbund in seiner Zeitungskorrespondenz zum ersten Male veröffentlicht; die Strophen Gerhart Hauptmanns machte das „Berliner Tageblatt" bekannt.

Goethe:

Je höher ein Mensch, desto mehr steht er unter dem Einfluß der Dämonen und er muß nur immer aufpassen, daß sein leitender Wille nicht auf Abwege gerate. So waltete bei meiner Bekanntschaft mit Schiller durchaus etwas Dämonisches ob; wir konnten früher, wir konnten später zusammengeführt werden, aber daß wir es gerade in der Epoche wurden, wo ich die italienische Reise hinter mir hatte und Schiller der philosophischen Spekulation müde zu werden anfing, war von Bedeutung und für beide von größtem Erfolg. Eckermann. 24. 3. 29.

Noch aber war der Zwiespalt, den das wissenschaftliche Bemühen in mein Denken gebracht, keineswegs ausgeglichen: denn die Art, wie ich die Naturerfahrungen behandelte, schien die übrigen Seelenkräfte sämtlich für sich zu fordern. In diesem Drange des Widerstreits übertraf alle meine Wünsche und Hoffnungen das auf einmal sich entwickelnde Verhältnis zu Schiller; von der ersten Annäherung an war es ein unaufhaltsames Fort-

Digitized by Google

schreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Tätigkeit. Zum Behuf seiner Horen mußte ihm sehr angelegen sein, was ich im Stillen angefangen, gearbeitet, unternommen, sämtlich zu kennen, neu anzuregen und zu benutzen; für mich war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeschlossenen Zweigen und Samen hervorging. Ann. 1794.

Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Aeußerungen gehen dahin, das Höhere anschaulich zu machen. Immer von dem Gemeinen steigt er hinauf, hebt er hinauf. — Schillern war eben diese Christus-Tendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln. Es sind noch Manuskriptblätter da, aufgezeichnet von einem Frauenzimmer, die eine zeitlang in seiner Familie lebte. Diese hat einfach und treulich notiert, was er zu ihr sprach, als er mit ihr aus dem Theater ging, als sie ihm Tee machte und sonst; alles Unterhaltung im höheren Sinne, woran mich sein Glaube rührt: dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und genutzt werden. Und doch ist es aufgenommen worden und hat genutzt; gerade wie im Evangelium. Es ging ein Sämann aus zu säen usw. An Zelter. 9. II. 30.

Schillers eigene Produktivität lag im Idealen, und es läßt sich sagen, daß er so wenig in der deutschen als einer anderen Literatur seinesgleichen hat. Von Lord Byron hat er noch das meiste; doch dieser ist ihm an Welt überlegen. Ich hätte gerne gesehen, daß Schiller den Lord Byron erlebt hätte, und da hätt' es mich wundern sollen, was er zu einem so verwandten Geist würde gesagt haben. Durch alle Werke Schillers geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, sowie Schiller in seiner Kultur weiterging, und selbst ein anderer wurde. In seiner Jugend war es die physische Freiheit, die ihm zu schaffen machte, und die in seine Dichtungen überging, in seinem späteren Leben die ideelle. Daß nun diese physische Freiheit Schillern in seiner Jugend so viel zu schaffen machte, lag zwar teils in der Natur seines Geistes, größtenteils aber schrieb es sich von dem Drucke her, den er in der Militärschule hatte leiden müssen. Dann aber in seinem reiferen Leben, wo er der physischen Freiheit genug hatte, ging er zur ideellen über, und ich möchte fast sagen, daß diese Idee ihn getötet hat; denn er machte dadurch Anforderungen an seine physische Natur, die für seine Kräfte zu gewaltsam waren.
E. 18. I. 27.

Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen. Mit jedem Stück schritt er vor und ward er vollendeter; doch war es wunderlich, daß ihm noch von den „Räubern" her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte. So erinnere ich mich noch recht wohl, daß er im Egmont in der Gefängnisszene, wo diesem das Urteil vorgelesen wird, den Alba in einer Maske und in einen Mantel gehüllt im Hintergrunde erscheinen ließ, um sich an dem Effekt zu weiden, den das Todesurteil auf Egmont haben würde. Hierdurch sollte sich der Alba als unersättlich in Rache und Schadenfreude darstellen. Ich protestierte jedoch, und die Figur blieb weg. Er war ein wunderlicher großer Mensch. Alle acht Tage war er ein anderer und ein vollendeterer; jedesmal, wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil. E. 18. I. 25.

Digitized by Google

Ein liebenswürdiges Frauenzimmer, bei der Schiller den Tee getrunken, hat die Artigkeit gehabt, seine Aeußerungen niederzuschreiben. Sie hat alles sehr hübsch aufgefaßt und treu wiedergegeben und das liest sich nun nach so langer Zeit gar gut, indem man dadurch unmittelbar in einen Zustand versetzt wird, der mit tausend andern bedeutenden vorübergegangen ist, in diesem Fall aber glücklicherweise in seiner Lebendigkeit auf dem Papier gefesselt worden. Schiller erscheint hier, wie immer, im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Teetisch, wie er es im Staatsrat gewesen sein würde. Nichts geniert ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus, ohne Rücksicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein! Wir andern dagegen fühlen uns immer bedingt; die Personen, die Gegenstände, die uns umgeben, haben auf uns ihren Einfluß: der Teelöffel geniert uns, wenn er von Gold ist, da er von Silber sein sollte: und so, durch tausend Rücksichten paralisiert, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unserer Natur sein möchte, frei herauszulassen. Wir sind die Sklaven der Gegenstände und erscheinen geringe oder bedeutend, jenachdem uns diese zusammenziehen oder zu freier Ausdehnung Raum geben. (E. II. 9. 28.)

Man soll nie jemand fragen, wenn man etwas schreiben will. Hätte Schiller mich vor seinem „Wallenstein" gefragt, ob er ihn schreiben solle, ich hätte ihm sicherlich abgeraten, denn ich hätte nie denken können, daß aus solchem Gegenstande überall ein so treffliches Theaterstück wäre zu machen gewesen. E. 18. I. 27.

Mein Verhältnis zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung Beider auf einen Zweck, unsere gemeinsame Tätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten. Bei einer zarten Differenz, die einst zwischen uns zur Sprache kam, und woran ich durch eine Stelle seines Briefes wieder erinnert werde, machte ich folgende Betrachtungen: Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere uns als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die Letztere ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. Kunst und Altertum V. 2.

Den Deutschen ist im ganzen die philosophische Spekulation hinderlich, die in ihrem Stil oft ein unsinnliches, unfaßliches, breites und aufdröselndes Wesen hineinbringt. Je näher sie sich gewissen philosophischen Schulen hingegeben desto schlechter schreiben sie. Diejenigen Deutschen aber, die als Geschäfts- und Lebemenschen bloß aufs praktische gehen, schreiben am besten. So ist Schillers Stil am prächtigsten und wirksamsten, sobald er nicht philosophiert, wie ich noch heute an seinen höchst bedeutenden Briefen gesehen, mit denen ich mich gerade beschäftige. E. 14. 4. 24.

Schiller mochte sich stellen wie er wollte, er konnte gar nichts machen, was nicht immer bei weitem größer herauskam als das Beste dieser Neuen; ja, wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer als diese Herren. E. 17. I. 21.

Digitized by Google

Ich dachte, mich selbst zu verlieren, und verliere nun einen Freund, und in demselben die Hälfte meines Daseins. Eigentlich sollte ich eine neue Lebensweise anfangen, aber dazu ist in meinen Jahren auch kein Weg mehr. Ich sehe also jetzt nur jeden Tag unmittelbar vor mich hin und tue das Nächste, ohne an eine weitere Folge zu denken.

An Zelter. 1. 7. 05.

Indem ich mich nun auf diese Weise dem Ende meines aufrichtigen Bekenntnisses nähere, so werde ich durch einen Vorwurf angehalten, den ich mir mache, daß ich unter jenen vortrefflichen Männern, die mich geistig gefördert, meinen unersetzlichen Schiller nicht genannt habe. Dort aber empfand ich eine Art von Scheu, dem besonderen Denkmal, welches ich unserer Freundschaft schuldig bin, durch ein voreiliges Gedenken Abbruch zu tun. Nun will ich aber doch in Betrachtung menschlicher Zufälligkeiten auf's kürzeste bekennen, wie er an meinem Bestreben lebhaften Anteil gegommen, ja, sogar mit einigen Vorrichtungen umgeben, um sich an denselben vergnüglich zu belehren. Durch die große Natürlichkeit seines Genies ergriff er nicht nur schnell die Hauptpunkte, worauf es ankam, sondern, wenn ich manchmal auf meinem beschaulichen Wege zögerte, nötigte er mich durch seine reflektierende Kraft vorwärts zu eilen, und riß mich gleichsam an das Ziel, wohin ich strebte. Und so wünsche ich mir, daß mir das Besondere dieser Verhältnisse, die mich noch in der Erinnerung glücklich machen, bald auszusprechen vergönnt sein möge. Mat. z. Gesch. d. Farbenlehre.

Gottfried Körner:

Du verlangst mein Glaubensbekenntniß über Dein Dichtertalent. Deine neueren Arbeiten haben mir viel Stoff zu Bemerkungen über Dein Eigenthümliches gegeben; aber noch bin ich nicht damit auf's Reine. Indessen, was ich darüber gedacht habe, will ich Dir geben, sowie es ist.

In Deinen früheren Arbeiten zeigte sich ungebildete Kraft — ein Streben nach Größe, Gedankengehalt, erschütternder Wirkung — kurz, nach dem, was man als das Charakteristische dem Schönen entgegensetzt. In beiden scheint mir ein Trieb nach dem Unendlichen — das Wesentliche des Kunsttalents — zum Grunde zu liegen. Nur ist er bei dem Charakteristischen auf die einzelnen Theile — bei dem Schönen auf die Verbindung des Ganzen gerichtet. Es gibt nämlich ein Unendliches in der Verbindung des Ganzen, welches von der Beschaffenheit der Theile unabhängig ist; und in diesen scheint mir das Wesen der Schönheit zu liegen. Es besteht in unbeschränkter Einheit, verbunden mit unbeschränkter Freiheit. Diese Verbindung nennen wir Harmonie. Sie ist vollkommen, wenn die Uebereinstimmung auch in den kleinsten Theilen vorhanden ist; aber als ein freiwilliges Resultat ihrer Freiheit, ohne daß diese in irgend einem Theile beschränkt wurde. An dieser Harmonie, däucht mich, erkennen wir den Geist der Antike.

Was ich an Dir vorzüglich schätze, ist, daß Du Dich immer mehr diesem Ziele nähersst, ohne den Reichthum des Einzelnen aufzuopfern. Ich begreife die Schwierigkeit dieses Unternehmens, und merke wohl, daß Goethe auf einem bequemeren Wege die Forderungen des Geschmacks zu befriedigen sucht. Aber wenn es möglich ist, die Alten zu übertreffen, so ist es auf dem Wege, den Du einschlägst.

Digitized by Google

In der äußeren Harmonie der Sprache und des Versbaues hast Du sehr viel gewonnen. Du liebtest sonst mehr die gereimten Versarten, jetzt hast Du Dich auch mit dem glücklichsten Erfolg in der elegischen Versart versucht. Deine Sprache gewinnt immer mehr an Reichthum und Geschmeidigkeit, ohne an Correctheit zu verlieren. Auch die Einheit des Tones wird immer herrschender in Deinen Werken, so sehr Du auch bei Deiner Manier zu Abweichungen versucht werden mußt.

Nur in der inneren Harmonie der Gedanken ist es, glaube ich, wo Du noch Fortschritte machen könntest. Thätigkeit scheint bei Dir die Empfänglichkeit zu überwiegen. Daher störst Du zuweilen das Spiel Deiner Phantasie durch Streben nach Befriedigung Deines Forschungsgeistes. Hättest Du mehr Hang zu geistiger Wollust, so würdest Du mehr in den Bildern Deiner Einbildungskraft schwelgen. Jetzt wirst Du nicht selten, durch den Trieb nach abstracten Untersuchungen, von dem Besondern zum Allgemeinen fortgerissen. Dies ist der Grund, warum Du mich in der philosophischen Ode besonders befriedigst. Hier ist das Abstracte an seiner Stelle; und weil denn doch Deine Phantasie immer thätig ist, und die Resultate Deines Nachdenkens auf ihre Art verarbeitet, so entsteht ein Schwanken zwischen der philosophischen und dichterischen Begeisterung, das für den Betrachter höchst interessant ist. (An Schiller 27. 9. 1795.)

Wilhelm von Humboldt:

Er ist nicht mehr. Sie konnten Ihn nicht so kennen lernen, wie er war, er hatte durchaus nicht, wie Goethe, diese weite Phantasie, welche alle Künste zugleich umfaßt, welches sich das Universum unter all den verschiedenen Formen der Malerei, der Musik und der Poesie darstellt: die seinige lebte ganz in den Ideen und in der Kraft des Wortes. Das Wort war das einzige Mittel, das ihm die Natur verliehen hatte, er ging ganz in ihm auf, und gewiß hat niemand verstanden, solch einen Gebrauch von ihm zu machen, verstanden, es so zur Geltung zu bringen und glänzen zu lassen wie er. Nie gab es einen Menschen, der so ausschließlich wie er sich am Edelsten und Erhabensten erquickte, der so einzig in der Sphäre der Gedanken lebte, den nichts erreichte, was gemein oder niedrig war. Selbst der Ruhm hatte keine bemerkbare Anziehungskraft für Ihn. Sein steter Wunsch war, auf den kürzesten und erhabensten Wegen zum Höchsten in der Kunst zu gelangen, zum Tiefsten des Denkens, zum Innigsten des Gefühls. Lediglich dieses Feuer verzehrte Ihn innerlich. Man kann kühn behaupten, daß es nur einen solchen Menschen wie ihn gegeben hat, man könnte das an den Schönheiten wie an den Mängeln seiner Werke nachweisen. Diese beständige Abspannung, die Tiefen des menschlichen Seins durch das Denken zu ergründen und sie mit allen Farben der Phantasie auszumalen; dieser Eifer, immer denselben Weg zu verfolgen, ohne jemals zurückzuschauen; diese vollkommene Uneigennützigkeit, diese strenge Unparteilichkeit, dies völlige Aufgehen in Ideen und Gefühlen und losgelöst von jeder Leidenschaft, von jeder gewöhnlichen Neigung, alles dies ist mit Ihm in die Nacht des Nichts versunken. (An Frau von Staël. 25. 5. 1805.)

Frau von Staël:

Schiller war ein Mann von seltenem Genie und vollkommener Zuverlässigkeit; und beide Eigenschaften sollten wenigstens in dem Gelehrten

Digitized by Google

zuverlässig sein. . . . Es gibt keine schönere Laufbahn als die gelehrte, wenn man sie wie Schiller durchwandeln kann. In Deutschland herrscht in allen Dingen ein solcher Ernst, und eine solche Treue, daß man nur in diesem Lande allein auf eine vollständige Weise den Charakter und die Pflichten eines Berufs kennen zu lernen vermag. Trotzdem war Schiller vor allem bewundernswert hinsichtlich seiner Tugenden und seiner Talente. Das Gewissen war seine Muse und eine solche darf nicht angerufen werden; man hört sie stets, wenn man ihr einmal horchte. Er liebte die Poesie, die dramatische Kunst, die Geschichte, die Literatur um ihrer selbst willen; und hätte er auch nie daran gedacht, seine Werke herauszugeben, er würde sie dennoch mit gleicher Sorgfalt gepflegt haben. . . .

Ich sah Schiller zuerst bei dem Herzog und der Herzogin von Weimar, in einer ebenso geistvollen, wie vornehmen Gesellschaft. Er las das Französische sehr gut, hatte es aber nie gesprochen; ich verteidigte ihm gegenüber sehr warm den Versuch unseres dramatischen Systems vor allen anderen: er ließ sich darauf ein, mich zu bekämpfen, und ohne sich von der Schwierigkeit und Langsamkeit seines französischen Ausdrucks beirren zu lassen, ohne die entgegengesetzte Meinung der Zuhörer zu fürchten, sprach er seine innerste Ueberzeugung aus. Um ihn zu widerlegen, bediente ich mich anfangs der französischen Waffen, der Lebhaftigkeit, des Scherzes, aber bald fand ich, trotz aller Hindernisse, die die Sprache ihm in den Weg legte, aus allem was Schiller sagte, eine solche Fülle von Ideen heraus, ich wurde von der Einfalt des Charakters, die einen so genialen Mann veranlaßte, einen Streit durchzufechten, selbst wo seinen Gedanken die Worte fehlten, derartig überrascht, ich erkannte ihn als so bescheiden und so sorglos hinsichtlich alles dessen, was nur den Erfolg seiner eigenen Werke betraf und so stolz und lebendig aber in der Verteidigung dessen, was ihm als wahr erschien, daß ich ihm von diesem Augenblick an eine bewundernde Freundschaft gelobte.

(Ueber Deutschland II, 8.)

Jacob Grimm:

Des unsterblichen Sängers uns schon in Vorahnungen einigendes Andenken zu feiern ist die Aufgabe. Wer die Geschichte durchforscht, muß die Poesie als einen der mächtigsten Hebel zur Erhöhung des Menschengeschlechts, ja als wesentliches Erfordernis für dessen Aufschwung anerkennen. Denn wenn jedes Volkes eigentümliche Sprache der Stamm ist, an dem alle seine innersten Kennzeichen sich dartun und entfalten, so geht ihm erst in der Dichtung die Blüte seines Wachstums und Gedeihens auf Poesie ist das, wodurch uns unsere Sprache nicht nur lieb und teuer, sondern woran sie uns auch fein und zart wird, ein sich auf sie niedersetzender geistiger Duft. Eines Volkes Sprache, welchem keine Dichter auferstanden sind, stockt und beginnt allmählich zu welken, wie das Volk selbst, dem solche Begeisterung nicht zu teil ward, zurückgesetzt und ohnmächtig erscheint gegenüber den andern sich daran Erfreuenden. Der einzelne Dichter ist es also, in dem sich die volle Natur des Volks, welchem er angehört, ausdrückt, gleichsam einfleischt, als dessen Genius ihn die Nachwelt anschauen wird, auf den wir Mitlebenden aber schon mit den Fingern zeigen, weil er unsere Herzen gerührt, unsern Gedanken Wärme und kühlenden Schatten verliehen, einen des Lebens Geheimnisse aufdrehenden Schlüssel gereicht hat. Diese Sätze sind genau und nichts läßt sich davon abdingen, doch ruht aller Nachdruck im heimischen Grund und Boden, dem sich kein auf ihm geborener

Digitized by Google

Mensch entzieht und den fremde Fußtritte entweihen. Fremde Dichter können uns lange gefallen, sie waren aber immer noch nicht die rechten, und sobald der Rechte in unsrer Mitte erschienen ist, müssen sie weichen. Auf weltbürgerlicher Stelle mag ich bewundern, was das Ausland, das Altertum erzeugte, von Kindesbeinen an stehen uns griechische und römische Muster als Mahner oder Hüter zur Seite, sie bringen uns das u n geheuchelte Bekenntnis ab, daß nichts darüber hinausgehe, und doch fühlen wir eine unermeßliche zwischen ihnen und den Forderungen unseres eigenen Lebens zurückbleibende Kluft. Einer unsrer alten Dichter, als er eben die Herrlichkeit vergangner, nie wiederkehrender Zeit geschildert hat, ruft aus: ich möchte doch nicht dabei gewesen sein, wenn i ch jetzt nicht wäre! Damit erkennt er das Recht und den Vorzug der Gegenwart an, die uns zu anderm hintreibt, zu anderm rüstet und waffnet, durch anderes erhebt und erstärkt als die Vergangenheit. Wer wollte den alten Dichtern anhängen, wenn er die neuen um sie müßte fahren lassen?

Längst waren uns Sprache und Dichtkunst der eignen frühen Vorzeit ausgestorben und nur Trümmer sind davon übrig geblieben, die lebensvollen Gedichte des Mittelalters drückte träge Vergessenheit; als endlich der Staub wieder von ihnen abgeschüttelt wurde, vermochten sie nicht mehr warm an das Volk zu treten, aus dessen Augen das Bild einer großen einheimischen Poesie entschwunden gewesen wäre, hätten es nicht plötzlich zwei fast unmittelbar am Horizont des vorigen Jahrhunderts aufleuchtende Gestirne hergestellt und unsern Stolz von neuem emporgerichtet. Ohne sie hätte unsere Literatur doch nur niedere Stufen einnehmen können, durch sie ist sie zu den höchsten erhoben worden. Nach langem Ausruhen brachte die Natur diese beiden Genien hervor, deren Glanz sich über die Grenzen ihres Vaterlandes, über das gesamte Europa ausbreitet, das ihnen nichts mehr an die Seite zu stellen hat; ihre Werke sind bereits vorgedrungen in alle Sprachen, denen heute die Macht lebendiger ausgebildeter Rede beiwohnt. Was braucht es mehr?

Goethe und Schiller stehen sich so nahe auf der erhabenen Stelle, die sie einnehmen, wie im Leben selbst, das sie eng und unauflöslich zusammen verband, daß unmöglich fiele in der Betrachtung sie von einander zu trennen. Zwar geht Goethe an Alter seinem Genossen um zehn Jahre voraus und überlebte den zu früh geschiedenen noch zwanzig Jahre hin. Nachdem, wie zu geschehen pflegt, sie erst eine Zeitlang sich nicht näher getreten und fast aus dem Wege gewichen waren, wurde ihr Beisammensein wiederum ein volles Jahrzehnt desto vertrauter und gewissermaßen sich bedingend. Hatte Goethe anfangs Schillers treibende Kraft gemieden, dieser in jenes Ruhe sich nicht gleich finden können, so äußerten hernach beide in ergiebigster Fruchtbarkeit ihrer Werke begriffen, wechselsweise förderlichen, für unsere Literatur den heilsamsten Einfluß aufeinander. In vielem einverstanden oder sich verständigend, wandelte jeder von ihnen seine eigene Bahn, und je sichtbarer diese abwichen, desto mehr ist ihnen gelungen, sich auf das erfreulichste auszufüllen und zu ergänzen. (Schillerreden v. 1859.)

Friedrich Theodor Vischer:

Wenn ich sie mir vorstelle in verklärtem Kreise versammelt, die Luther, die Zwingli und wer mit ihnen wirkte, wenn ich dann mir denke, wie unsers Schillers geistige Gestalt zu ihnen herschwebt: o, sie stoßen ihn nicht

Digitized by Google

zurück, sie drücken ihm freundlich die Hand! Wohl klang es anders bei dir, als bei uns, so sagen sie; wir mit gestrenger Mahnung, du mit heitern Dichterfarben, aber doch: wie wir, so hast du gearbeitet, daß nichts Fremdes sich dränge zwischen den Menschen und seinen Urquell.

Und wohl ist es recht, daß wir den großen deutschen Dichter feiern in diesem Lande, das er verewigt hat. Den Gedanken der höchsten Güter der menschlichen Gesellschaft und das Bild der Schweiz hat er im Bewußtsein aller Menschen für immer verknüpft. Wer Freiheit, unbefleckten Kampf für freie Ordnung, worin alles Große und Gute blühen kann, wer das denkt, dem schwebt von nun an die Tellsplatte und das Rütli, dem schweben die silbernen Gletscher, die glühenden Alpenhäupter vor, und wer diese schaut oder dieser gedenkt, dem lüftet sich die Brust, dem tritt die Losung: Sieg über Gewaltherrschaft in Geist und Herz.

Daß nichts Fremdes sich dränge zwischen den Menschen und seinen Urquell, daß der Mensch sein eigen sei und frei aus sich zum Ewigen sich erweitere, dafür brannte in dieser Brust ein nie erkaltendes heiliges Feuer. Ja, das ist sein innerstes Wesen: eine Feuernatur ist er, ein Mensch, in dem jene Flamme des Einen, Unbedingten, — nennen wir es Ueberzeugung, Gewissen, Wille —, die in uns allen leuchtet, stärker und stetiger brannte, als in unzähligen andern, die da namenlos bleiben; eine unentwegte Begeisterung, ein Stolz des innern Menschenadels, eine herzliche Verachtung alles dessen, was als dumpfe Sinnlichkeit den Menschen in die Tiefe zieht, was ihn als Wahn blendet, was ihn als Kleinlichkeit zersplittert, und gar dessen, was ihn als Gewalt will zwingen und zum Knechte machen. Und wie sein Wille stark war, die innere Glut zu hüten, mit dem edelsten Inhalt zu nähren, so stark war sein Glaube, daß dem die Welt nicht widerstehen könne, daß dem Großen und Edeln der Sieg gehöre in der Geschichte der Völker. . . Ja, das ist ein Mensch, straff, gespannt, kämpfend, ringend, strebend, unablässig fortschreitend, sich erneuend; lang von Not verfolgt und heimatlos irrend, nie weich gebettet, früh gebrochen an Leibeskraft und doch immer frisch, dem gedrückten Nerv Schwung abzwingend, — ein Mensch, an dem Tausende sich aufgerichtet haben und Tausende sich aufrichten werden. Er ist der Liebling der Jugend, weil er selbst jung, männlich und doch jung ist. Wir treten in die Mannesjahre, die Erfahrung droht uns einen Ring von Eis ums Herz zu legen, uns will zu Mute werden, als ob nur Gewalt und List, Gold und Jagen nach Gold die Welt beherrschen, es kommt eine Zeit, wo wir meinen, uns von ihm abkehren zu müssen, weil man bei ihm die Welt nicht finde, wie sie sei; aber wir werden noch reifer, wir kehren zu ihm zurück, er behält Recht und er reicht uns die Fackel, um das Feuer auf dem Herd unseres innern Heiligtums zu neuer Glut anzufachen. (Schillerreden v. 1859.)

J G Fischer:

War es nicht gerade Schiller, der lebenslang nicht seine Ehre, sondern die des Menschheitsgenius suchte, der ihn trieb, dessen treuester und reinster Diener er war, und in dessen Verherrlichung allein er seine Sendung erkannte? Würde nicht Er am lautesten gegen eine Feier protestiert haben, welche seine Person an die Stelle dieses Genius gesetzt hätte! Sein Ruhm ist nur der Ruhm, den Sinn und Geist, der der Welt einerschaffen ist, so ernstlich zu suchen und so mächtig auszusprechen, als ihm dazu die Kraft gegeben

Digitized by Google

war. . . Ihm war Kunst und Schönheit nie ein Spiel um des Spieles willen; er vertiefte sich nie in schöne Formen, ohne den innersten Kern der Gesinnung darin eingeschlossen zu haben, denn er wollte überall den ganzen Menschen ins Feld geführt sehen, und machte Ernst mit dem Glauben an eine ethisch und ästhetisch vollendete Menschheit. . . So unberechenbar viel die Vergangenheit und Gegenwart von ihm schon gewonnen und genossen hat, so viel wird die Zukunft, insonderheit an seinen prosaischen Arbeiten, die viel weniger als die poetischen zum Gemeingut geworden sind, für die Weitererziehung der Menschheit noch auszuschöpfen haben. Und so wollen wir, um die er ein gemeinsames Band geflochten, seien wir seines Blutes oder nicht, sei seine Wiege die unsere oder nicht, ihn festhalten, ob wir sein Geburts- oder Totenfest begehen, ob die Stürme des Herbstes oder die Maien des Frühlings um seinen Scheitel rauschen.

(Rede von 1859.)

Karl Gutzkow:

Edler Schiller! Tritt in deiner hohen würdevollen Gestalt aus den unbestimmten Dämmerungen der enthusiastischen Begeisterung dieser Tage und erleuchte dein Volk und die Welt über die wunderbare Schwingung, die dein Geburtsfest dem öffentlichen Geiste Deutschlands gegeben! Nicht dein Talent feiern wir ja, sondern die Arbeit deines Talentes! Nicht den göttlichen Ursprung deiner Muse, sondern dein menschliches Mühen in ihrem Dienst! Nicht das, was dir die Himmlischen freiwillig von ihrer Unsterblichkeit gaben, sondern das, was du sterblich, mit Aufopferung deines Lebens, ihnen abgerungen! Der Geist der Tat, der befreienden, erlösenden, lebenschaffenden Tat ist es ja, der das deutsche Volk aus Schillers Leben und Dichten wie mit Riesenarmen, stählend und entflammend, umfängt und den im Zusammenklang aller deutschen Herzen gerade in diesem Jahre feiern zu dürfen uns wie ein gottgesandtes Geschenk vom Himmel kam!

Das, das ist das Geheimnis unserer Liebe zu Schiller! Die Erhebung unserer Herzen! Der Mut zur Tat! Der treue Beistand, den die Nation in allen ihren Lagen bei ihrem Liebling findet! Mut und Freudigkeit weckt, was uns an Schiller erinnert. So lieblich, so reich, so tief anheimelnd bei Goethe uns anmutet, was in seinen Schöpfungen an deutsche Art und Sitte erinnert, es ist wie Epheu, der sich trauernd-träumerisch an das Vergangene schmiegt. In Schiller ist alles Zukunft. Palmen winken oder der Lorbeer Deshalb, deshalb feiern wir das hundertjährige Gedächtnis seines Namens so klingend und weithin schallend, wie das Schlagen — an einen ehernen Schild! Hoch der Dichter der Tat! Ein Hort des deutschen Vaterlandes! (Schillerreden v. 1859.)

Ernst Curtius:

Es ist ein Fest in vollem Sinne des Worts, kein Sonderfest eines Orts oder Standes, kein von Amts wegen verordnetes, sondern frisch und unmittelbar ist es aus dem Bedürfnisse des Volks erwachsen, und wenn ein Fest um so schöner ist, je größer die Gemeinde der Festgenossen ist, je weniger es gibt, die sich spröde abwenden und sagen dürfen: Eure Feier geht mich nichts an! je mehr die Unterschiede und Schranken schwinden, welche die Genossen eines Volks von einander trennen: so haben wir allen Grund, uns der heutigen Feier dankbar zu freuen!

Digitized by Google

Sonst gehen ja, namentlich unter unserem Volke und in unserer Zeit, die Meinungen der Menschen in keinem Punkte weiter auseinander, als wenn es die Würdigung geistiger Werke betrifft. Da ist der Geschmack der Jugend und der des Alters ein ganz verschiedener, und die Kluft wird immer größer, je rascher die Zeit vorwärts eilt. Aber noch immer ist es so, und wird, so Gott will, noch lange so bleiben, daß unsere Knaben an Schillers Worten zuerst die Macht der Poesie an sich verspüren; den Jüngling fesselt das Ungestüm seines stürmischen Jugenddranges, und je mehr sein eigenes Denken und Wollen sich abklärt, um so mehr mundet ihm die reifere Frucht des edlen Geistes, und keiner entwächst der Freude an Schillers Dichtungen, so lange er sich die Empfänglichkeit für Poesie bewahrt. Auch auf die Liebe der Frauen hat kein Dichter des Volks einen volleren Anspruch als er, der ihren Beruf, die unsichtbaren Güter des Lebens zu hüten und den Sinn für das Edle und Schöne zu pflegen, so warm und lebendig anerkannt hat. Nur mit ihnen in Gemeinschaft kann er seinen eigenen Beruf erfüllen.

Drum soll ein ewiges, zartes Band
Die Frauen, die Sänger umflechten.
Sie wirken und weben Hand in Hand
Den Gürtel des Schönen und Rechten.

Aber viel tiefer als der Unterschied der Altersstufen und Geschlechte greift ein anderer in die Gesellschaft ein, das ist der Unterschied der Bildung. Jene Unterschiede sind von Natur vorhanden und die Natur ist unaufhörlich beschäftigt, sie auszugleichen; dieser Unterschied ist kein ursprünglicher und notwendiger, und um so mehr hat er zu einem Zwiespalte der Gesellschaft geführt, den wir beklagen müssen. Zwar ist auch hier die Zeit schroffer Standesunterschiede vorüber, und wir fühlen Alle, daß es nichts Unsittlicheres gibt als den Hochmut des Wissens, auch nichts Unweiseres, weil der Gelehrte durch solche Absonderung sich selbst die frischesten Quellen geistiger Nahrung verschließt, endlich nichts Nachteiligeres für das allgemeine Wohl, weil dadurch die von Gott geordnete Einheit des Volks zerklüftet wird und die, welche berufen sind, das Salz der Erde zu sein, ihre Geistesschätze als tote Schätze verkommen lassen. Es ist anders geworden; in die dumpfen Gelehrtenstuben ist die Luft des öffentlichen Lebens eingedrungen, die Männer der Wissenschaft fühlen das Bedürfnis, in vollem Sinne ihrem Volke anzugehören und man ist eifrig bestrebt, den Unterschied zwischen gelehrter und volkstümlicher Literatur auszugleichen. Aber dennoch fühlen wir Alle, wie noch immer gerade die Deutschen verschiedener Bildungsstufen sich kalt und fremd gegenüber stehen, wie die höher Gebildeten verschiedener Nationen sich leichter miteinander verständigen und mehr zu einem Gesellschaftskreise gehören, als die verschiedenen Stände des eigenen Volks, und wie dadurch der heilsame Austausch geistiger Güter beeinträchtigt wird. Darum freuen wir uns jedes Momentes, wo die ursprüngliche Einheit und Einigkeit sich Bahn bricht: wir erbauen uns an jeder kirchlichen Feier, wo Gelehrte und Ungelehrte in gleichem Heilsbedürfnisse zum Altare gehen, wir freuen uns jedes Mannes, dessen geistige Taten über die Schranken zunftmäßiger Begrenzung hinausreichen, der wie eine Sonne am Himmel steht und mit milder Kraft das Eis schmilzt, welches zwischen den Ständen des Volkes sich lagert. Und tut nicht Schiller dies in hohem Grade? Der Dichter, welcher durch die schwungvolle Kraft seines Worts die einfachsten Gemüter er-

Digitized by Google

greift und zugleich den Ansprüchen des Kunstverständigen noch heute entspricht, zwar nicht in denselben Werken und auf jeder Stufe seines Schaffens in gleichem Grade, — aber das macht ihn uns so lieb und nähert ihn uns in so vertraulicher Weise, daß er nicht fertig und vollkommen vor uns hintritt, nicht mit dem Siegesschritte seines hohen Freundes, des Mannes, „dem das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt, dem schon vor des Kampfes Beginn die Schläfe bekränzt war", — sondern wir sehen ihn ringen und kämpfen; wir sehen ihn Trugbildern nachjagen und in den Wolken nebelhafter Unklarheit befangen; aber er ringt zum Lichte, er dringt von einer Klarheit zur anderen; er fühlt immer deutlicher, daß der Naturdrang den Dichter nicht mache, daß zur bewußtlosen Kraft eine klare Erkenntnis des künstlerischen Ziels, zur Bilderfülle der Phantasie eine Bestimmtheit der Begriffe, zur Regsamkeit des Gemüts ein mannigfaltiges Wissen hinzutreten müsse. Darum hat er voll männlicher Entsagung die leichteren Erfolge verschmäht, um des höchsten Kranzes würdig zu werden, und dadurch ist er der Dichter geworden, der allen Bildungsstufen gerecht ist. (Schillerreden v. 1859.)

Rudolf Haym:

Mit der Größe des Dichters haben wir auch das gefeiert, was ihm zur letzten Vollendung noch mangelte. Indem wir mit dem Dichter den Menschen feierten, ist er uns als ein Symbol aller der moralischen Güter erschienen, die uns noch vorenthalten sind, und zu denen wir daher in einer Stimmung emporblicken, welche die Grundstimmung sämtlicher Schillerschen Dichtungen ist. . . Ob die strebsame Kraft des Schillerschen Geistes und seiner Dichtung auch der neuen Epoche gewachsen gewesen wäre, die wenige Jahre nach seinem Tode über uns hereinbrach — wer wollte es wagen, darüber abzusprechen? Gewiß ist, daß diese Kraft, solange sie strebte, in einem völlig anderen, in einem helleren und heiteren Elemente sich bewegte. Nicht die politische, sondern die ästhetische Erziehung lag ihm am Herzen; nicht der Gedanke des Staates, der sich aus den realen Bedürfnissen der Gesellschaft aufbaut, beschäftigte sein Nachdenken; nicht die Idee der sich verselbständigenden Nationalität war das Pathos seines Lebens und Schaffens. Gerade auf diesem Gebiete liegen die Aufgaben unserer eigenen Generation. Ihr Inhalt ist verschieden von dem Inhalt der seinigen. Allein ein „Bürger der Geschlechter, welche kommen", hat er zu diesem neuen Tagewerk uns seinen hohen Sinn, seinen Mut und seinen Glauben, das leuchtende Beispiel seines ernsten und unverzagten Wollens vermacht. Darum wird der Glanz seiner Ideale nicht verlöschen, solange für ihren sittlichen Kern ein Ort in unserem Gemüte ist. Es gilt, daß wir uns zu der Pflicht erheben, in unserer Welt die Fülle dieses Lebens zu verwerten.

(Schiller a. s. hundertjähr. Jubiläum.)

Hebbel:

Den dramatischen Dichter macht vor Allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst zu individualisieren, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurch läuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird. Von dieser Kunst besaß Schiller nun allerdings zu

Digitized by Google

wenig, und wenn seine Figuren zwischen den mit Notwendigkeit im Basreliefstil gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faser hinab selbständig gewordenen Gestalten der Neueren in der Mitte stehen, so war das keineswegs Absicht, ging keineswegs, wie man glauben könnte, aus einem etwa in höheren Prinzipien begründeten Vermittlungsversuch hervor, sondern war die einfache Folge eines inneren Mangels. Aber eben weil Schiller den Mangel genau kannte, weil er wußte, daß er im „natürlichen" Drama die Rivalen zu scheuen hatte, gereichte er ihm nicht zum Verderben, denn nun steckte er sich die Sphäre so ab, daß derselbe, wenn auch nicht ganz und gar unbemerkt bleiben, so doch durch den Ersatz, den er dafür bot, hinreichend aufgewogen erscheinen konnte. Er flog zunächst aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorherbestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie und richtete sich dann dieser Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welchen er sie bevölkerte. Das wurde ihm ohne Widerrede, ja mit Jauchzen und Jubeln, gestattet, und nun hatte er schon gewonnen, nun brauchte er von der Individualisierungskunst nicht mehr, als ihm zu Gebote stand; der blaue Hintergrund seiner idealen Welt, mit den wenigen Wölkchen, die er zuließ, war leicht gemalt, und ebenso leicht waren die durchaus noblen Helden und Heldinnen mit ihrem einseitigen, sich nie verirrenden Pathos hingestellt, die sich in ihr bewegten. Zwar verlor sein Drama eben dadurch auch bis auf einen unberechenbaren Grad an Energie und wurde schwächlich, denn an der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst schlich es sich doch vorbei . . . Schiller hat seiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtschaft wie mit Shakespere, mit dem man ihn früher so oft verglich, und mit keinem mehr als mit Calderon, mit dem man ihn, so weit ich mich erinnere, noch nie parallelisierte; er übertrifft diesen jedoch, noch ganz abgesehen von den nationalen Verschiedenheiten, unendlich durch die hohe Begeisterung, die ihm innewohnt. Freilich ist auch diese Begeisterung nur ein Beweis mehr für die Richtigkeit des vorhergehenden Raisonnements, denn es ist nicht die des Künstlers, die, eben weil sie auf die Totalität der Welt geht und alles umfaßt, was in ihr lebt und webt, nicht an die Einzelheit ihre ganze Glut verschwenden kann; es ist die des Menschen, der sich aus der Welt das, was ihm gefällt, herausnimmt und sich um das Uebrige nicht kümmert. Aber die Begeisterung ist echt, sie ist die eines großen Individuums, das nur zum Höchsten in wahlverwandtschaftlicher Beziehung steht und das seine Träume beseelt, indem es sie erzählt, darum reißt sie unwiderstehlich fort und leistet Ersatz für das, was dem Dichter mangelt. (Charakteristiken: Schiller und Körner.)

Otto Ludwig:

Das Charakteristische in Schillers Poesie, auch der letzten Periode, scheint die Inkonsequenz der poetischen Intention, die einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz aufopfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz Einzelnen zu wirken, sollte selbst diese einzelne Wirkung der Absicht der Totalwirkung geradezu widersprechen. So ists mit den Charakteren; wo sich einer derselben beim Publikum insinuieren kann, da vergißt er leicht die ursprüngliche Intention; wo einem was Schönes zu sagen einfällt, da kann er es nicht bei sich behalten; dergleichen sähe oft wie Improvisation des Schauspielers aus, wenn solche künstliche

Digitized by Google

Rethorik improvisiert sein könnte. — Goethe und die Alten sind schlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakespere ist schlicht, aber er verteilt Glanz und Schlichtheit in seinen Werken aus charakteristischen Zwecken. Schiller, der erst nur dem Glanz nachstrebte, lernte mählich den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Diese Wirkung tut es auch stets bei ihm, hier liegt sein ungeheurer Unterschied gegen die Alten, denen seine „Braut" ferner steht als die Griechen dem Shakespere. Darum ist er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden sich hingezogen fühlen; erst das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die schlichten Partien bei Shakespere reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgesättigte nach dem Schlichten greift.

(Dramatische Studien: Schillers Diktion.)

Theodor Fontane:

Jeder will seinen Schiller ganz haben und so echt wie möglich. Es ist aber doch die Frage, ob diesem pietätvollen Zuge so ohne weiteres nachzugeben ist; es gibt viele Pietäten, und um einer Pietät willen andere zu verletzen ist mißlich. Ueberhaupt scheint mir dies Einschwören des Publikums auf seine großen Erscheinungen in Kunst und Leben etwas Häßliches und Gefährliches zu sein, weil es ein Drangeben eigenen Urteils und Geschmacks bedeutet, wovon unsere Kunstentwicklung wenig gehabt hat. Schiller war nicht bloß der große Schiller, der Mann der dichterischen Höhe, der Stolz der Nation, er war auch Karlsschüler und werdender Kompagniechirurgus; und so lehrreich es ist, ihn auf jeder Stufe seiner Entwicklung zu studieren, so kann man doch nicht aus allem, was er in Jugendlichkeit und Unreife geschaffen hat, etwas Respekt erheischendes machen wollen. Solche falsche Pietät ist Götzendienst. (Causerien über Theater S. 61.)

* * *

Adolf Bartels:

Ueberhaupt soll man Schiller trotz seiner Entwicklung vom politischen Sturm und Drang zur ästhetischen Kultur nie vom rein ästhetischen Standpunkt, vom Standpunkt der strengen Kunst, sondern immer vom nationalen und gesamtkulturellen aus betrachten. Er selbst hat einmal gemeint, daß „es ein armseliges kleines Ideal sei, für eine Nation zu schreiben, daß einem philosophischen Geiste diese Grenze durchaus unerträglich sei", und in der Tat kann man ihn ja, wie wir gesehen haben, als die Ergänzung Voltaires, als die Vollendung der Aufklärung ansehen. Doch wie sein dichterisches Schaffen immer „ästhetischer", so ist auch seine Wirkung immer nationaler oder doch patriotischer geworden: „Jungfrau" und „Tell" sind Vaterlandsdichtungen, die zwar im Grunde jede Nation begeistern können, aber doch, weil deutsch gedichtet, den Deutschen im besonderen zu gute gekommen sind. Es ist richtig, daß Schiller die Freiheitskriege mitgeschlagen hat. Aber er bleibt auch noch für das ganze Zeitalter des Liberalismus, bis 1870 mindestens, der große politische Dichter, der Träger des kulturellen Fortschrittsgedankens, hat also die unmittelbare Wirkung, die er erstrobte und seiner Natur nach erstreben mußte, im weitesten und auch im höchsten Sinne erreicht. Heute haben wir vielleicht

Digitized by Google

eine andere Weltanschauung als die Schillersche, oder sind auf dem Wege, sie zu gewinnen; das hindert uns aber durchaus nicht, den Zugang zu der Größe Schillers zu suchen und zu finden, seine Wirkung als Persönlichkeit zu erfahren — nur muß man von uns nicht verlangen, daß wir bei dem durch ihn Erstrebten und Erlangten stehen bleiben, seine Ideale ohne weiteres adoptieren; seine Kraft, seine sittliche Größe wirkt fort, seine Anschauungen können darum recht wohl überwunden sein. Aehnlich steht es mit dem Dramatiker Schiller. . . Das Schillersche Drama ist bis jetzt unser klassisches, wir kommen von ihm trotz Kleist und Grillparzer, Hebbel und Ludwig nicht los, nur ein neuer Shakespere könnte es wirklich überwinden. Lessings Stücke sind große Anfänge, die Goethes vollendete Dichtungen, Schillers Werke zuerst alles in allem mächtige Dramen, die kraft der Herrschernatur ihres Verfassers bezwingend über die Bühne schreiten und einen Eindruck der Größe erwecken, den auch die schärfste Kritik nicht wegschafft. Ja, gewiß, wir haben Dichter gehabt, deren Individualisierungskunst größer war als die Schillers, aber in einem größeren Stil als er hat in Deutschland noch niemand für die Bühne geschrieben, und zuletzt haben sich auch die Kleist und Hebbel bei Schiller zu bedanken, daß sie die große dramatische Form vorfanden, mögen sie sie dann immerhin mit blutvollerem Leben ausgefüllt haben. Ich bin allerdings der Ansicht, daß das Spezifisch-Schillersche (im Drama, wohlverstanden, besser noch, in der dramatischen Gestaltung) überwunden werden muß, ja längst überwunden ist, da alle Schillerianer von Auffenberg bis Wildenbruch in der Hauptsache gescheitert sind; ich halte das realistische Charakterdrama für das dem deutschen Geist allein angemessene, aber daß uns das Schillersche idealistische dafür ein Jahrhundert lang ein voller Ersatz sein konnte, ja, wenn wir die deutschen Verhältnisse in Betracht ziehen, sein mußte, bestreite ich keinen Augenblick, und ich wünschte wohl, daß der ersehnte „Erfüller" so viel von Schillerschem Geiste in sich trüge, als mit unbeirrbarer reiner Gestaltungskraft vereinbar ist. Die menschlich-dichterische Gesamtpersönlichkeit Schillers wird aber auch der deutsche Shakespere nicht verdrängen, sie ist einzig und wird einzig bleiben.

Houston Stewart Chamberlain:

Was wäre ein passives, rein leidendes Verstehen? Zu bemühen haben wir uns, wollen wir höchsten Phänomenen der Geisteswelt auch nur einigermaßen gerecht werden; das zu tun, ist unsere Pflicht; das bloße Gefallen hat nur für trivialere Dinge Geltung. Dieser Schiller, für den die einen mit einem geringschätzenden Seitenblick auf Goethe schwärmen, dieser Goethe, den die Schillerverächter hochpreisen: das ist ja gar nicht der wahre Schiller und der wahre Goethe; vielmehr sind es Truggebilde, bloße Schemen für gewisse allgemeine Richtungen, Worte, nicht Gestalten. Goethe und Schiller waren beide weit größer als eine Tradition sie macht, in der alles Lebensblut zu harter Kruste gerinnt und zusammenschrumpft; an allen Seiten brachen sie hinaus über die Linien und Ecken des Gewohnheitsmäßigen, leicht Verständlichen. Darum aber ist es schwer, sie zu kennen, sehr schwer; mit ein bißchen Sympathie und Antipathie kommt man da nicht weit; es erfordert heiligen Ernst, es erfordert harte Arbeit, es erfordert jahrelanges liebevolles Versenken. Goethe ist wie die Natur: in ihm verschmelzen alle Widersprüche zu organischer Einheit, täglich kann man an ihm neues entdecken, er ist nicht auszukennen, er sprengt jeden begrifflichen Ausdruck;

Digitized by Google

wie ein vollendetes Kunstwerk ist Schiller: aus der machtvoll gedrungenen Einheitlichkeit in Form und Ausdruck schießen die Strahlen nach allen Seiten aus; wer nur die landläufige Idealgestalt des dithyrambischen Dichters kennt, wird viele Ueberraschungen erleben, wenn er den abstrakt-philosophischen, den klug-praktischen, den überlegt-diplomatischen Schiller entdeckt; je länger man diese Erscheinung betrachtet, um so unerschöpflicher — wie ein Werk der Kunst — dünkt einen ihre Bedeutung. Wenn auf irgend etwas, dann wahrlich hat auf Schiller und auf Goethe das vielangeführte Wort Anwendung:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Solche Erkenntnis saugt man nicht mit der Muttermilch ein, und kein Wahngedanke ist hohler als der, es genüge, ein Deutscher zu sein, um Goethe und Schiller gleichsam sympathetisch zu verstehen. Haben sie sich doch selber gegenseitig im Anfang nicht verstanden, sondern dieses Verständnis erst im Laufe der Jahre erworben.

Richard Dehmel:

Jetzt, wo ich mir ein reifes Urteil über ihn erlauben darf, halte ich ihn zwar immer noch für einen mehr gewaltsamen als gewaltigen Dichter, aber für den einsichtigsten, gewissenhaftesten und maßvollsten Künstler in deutscher Sprache, zugleich für einen unermeßlich kraftvollen Wortführer der werdenden Menschheit. Seine Gestaltungskraft war beschränkt, sein Schaffenstrieb grenzenlos, bis zum Ueberschwung. Selbst an Goethe gemessen, menschlich wie künstlerisch ist seine Willenskraft von überragender Erhabenheit: Goethe der immer Trächtige, Schiller der ewig Trachtende. Sie stehen mir stets im Bilde zweier paradiesischer Bäume vor Augen: Goethe, der stattliche, breit sich hebende, reichbelaubte Brotfruchtbaum — Schiller, die strebende Kokospalme, scheinbar dürr, doch strotzend von Mark — bis zu den Früchten hinauf paßt das Sinnbild.

Gustav Falke:

Name und Gestalt haben etwas Priesterliches für mich. Tempeldienst. Goethe Natur. Etwas rächte sich an Schiller auch vielleicht der Schul-Schiller. Was man in der Schule „gehabt" hat, damit ist man ja in der Regel für eine lange Zeit fertig. Schiller freilich kann es geduldig abwarten, bis man wieder zu ihm zurückkehrt. Und man kehrt zurück. Und manchmal ist einem dabei zu Mut, wie einem alten Militärgaul, der wieder Schlachtmusik hört. Und das ist es ja auch: Schiller, der Mann, der Held, unser Generalfeldoberst, dessen Kommando allein gilt in der Stunde der Gefahr: „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an, das halte fest mit deinem ganzen Herzen", und „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre!"

Eduard von Hartmann:

Die moderne Kunst strebt nach Wahrheit und Natürlichkeit; sehr gut, denn das Unwahre und Unnatürliche kann auch in der Kunst nicht bestehen. Aber die Lösung liegt nicht in „echter" Ausstattung, nicht daran, wie diese oder jene Figur „sich räuspert oder spuckt", sondern vor allem in der psychologischen Wahrheit und Natürlichkeit der Motivation, aus der der

Digitized by Google

Gang der Handlung sich ergibt. Nun verfehlen aber die Modernen oft genug dieses Ziel, indem sie nach abnormen Charakteren und Problemen haschen und sich in eine verkünstelte und verzwickte Motivation verwickeln. Ich behaupte, daß Schiller gerade für die psychologische Wahrheit und Natürlichkeit der Motivation sehr viel gesunden Verstand und richtiges Gefühl hat und daß deshalb seine Handlungsführung im Durchschnitt viel wahrer und natürlicher ist als die der modernen Realisten, Veristen und Naturalisten. Im Vergleich zu Shakespere dagegen ist sie reicher und feiner durchgeführt. Deshalb können wir auch in bezug auf Motivation und Handlungsführung ebenso wie in bezug auf konkreten Idealismus und auf den Mut pathetischer Ausdrucksweise an rechter Stelle von Schiller noch vieles lernen. Seine Rolle als Vorbild ist noch keineswegs ausgespielt, sondern dürfte im 20. Jahrhundert gerade mehr als bisher zur Geltung gelangen.

Carl Hauptmann:

Schillers Werk und Kunst ist kein spielendes Tun, wie Brunnen, die mit springenden Wassern im Lichte spielen.

Das ist Goethes Kunst.

Schillers Gestalten sind nicht rein für sich schön geartete Wesen, wie knospende Bäume und frische Blumen. Schiller war leidenschaftlich menschlich-sittlichen Zwecken ergeben. Sein Werk ist heiß und ernst. Seine Gestalten sind „erhaben wollende" Gesellschaftswesen.

Wir von heute sind Soziale — oder Einsiedler. Wir hängen an den kleinlichen oder gewichtigen Geschäften der Notdurft der Gesellschaft, Wirtschafter, die ums tägliche Brot für die Massen sorgen oder — wir sind froh, den Nächsten ganz vergessen zu können. Aber beiden, den Sozialen wie den Einsiedlern, fehlt Richtung und Höhe einer weltgeschichtlichen, d. h. menschheitlichen Illusion, die Schillers Wesen ganz durchleuchtete.

Kann man solche fortreißende Vorschau von außen bringen, wenn sie nicht ureigne Wärme im Blute aufsteigt? Die Antwort darauf geben die geschichtlichen Dramen unserer Zeit.

Schiller war ein weltgeschichtlich echt Begeisterter.

Sein Vermächtnis ist kein Evangelium des Schaffenden, der für sich und zu eigener Erhöhung gebiert. Aber es ist noch immer die mächtigste Dichterbotschaft an die menschheitlich-sittliche Volksgemeinschaft.

Hugo von Hofmannsthal:

Die ungeheure sittliche Kraft eines Menschen wie Schiller wirkt heute stärker durch die Schwungkraft seiner Reden und architektonische Kraft des Scenariums als durch die direkten „Ideen" und Reflexionen.

Wolfgang Kirchbach:

Er ist einzig gegenüber der Antike, einzig gegenüber Shakespere, so sicher als in seinen Dramen ein ethisch-politischer Gehalt Gestalt gefunden hat, den jene Zeiten noch gar nicht in sich hatten. Schiller ist der moderne Dichter schlechthin, wie er als Philosoph die feinste Blüte des modernen Denkens hervorbrachte (Briefe über die ästhetische Erziehung), die das Werk Kants krönte und als zartester Duft in Hegels Philosophie des „absoluten Geistes", d. h. des ästhetischen, nachweht. Trotz Ranke, Buckle, Mommsen

Digitized by Google

und Lamprecht bleibt Schiller auch der modernste Geschichtsschreiber, denn er hat all die geschichtserklärenden Faktoren, die diese Männer nach ihm nutzbar machten, am reichsten in das Verständnis geschichtlichen Lebens eingeführt, ohne in die Einseitigkeiten der Nachkommenden zu verfallen. Aber wer kennt den Geschichtsschreiber Schiller?! Wer seinen Vorgänger Voltaire?!

Max Liebermann:

Goethe sagt: Der Anfang der Wissenschaft zieht von Gott ab, aber das Ende führt wieder zu ihm zurück.

So ists auch mit Schiller: Der Mann, der ins Leben tritt, wendet sich von Schiller, der ihm zu „poetisch" ist, ab, um im reiferen Alter reuig zu ihm zurückzukehren.

Jakob Minor:

Von Temperaturschwankungen abgesehen, wie sie die Jahre notwendig mit sich bringen, ist mein Verhältnis zu Schiller immer dasselbe geblieben. Seine Fehler sind ja so leicht zu erkennen; aber es ist ein deutliches Zeichen nicht der künstlerischen Reife, sondern der Unreife, über diesen Mängeln an der Gesamterscheinung irre zu werden. Trotzdem haben unserm Schiller ehrliche Gegner, wie z. B. Otto Ludwig, weniger geschadet als unehrliche Bewunderer.

Carl Neumann:

Bestärkung des Glaubens an die sittliche und geistige Kraft, gegenüber der Anbetung der rohen und geistlosen Macht der Zahl und des Erfolgs (in der Jungfrau von Orleans: das Wunder des Geistes, der im Schwachen mächtig ist. Im Tell: das Volk der Hirten gegen Oesterreichs Heere). Gegen Veräußerlichung, gegen die übertriebene Begünstigung des Sports, der das Interesse für das Geistige ertötet, der Schillersche Glaube: „Es ist nicht draußen . . . es ist in dir."

Die Kunst ist kein bloßes Formenspiel und kein Rechenexempel mit ausdrücklich technischen Faktoren. Der Künstler muß sich künstlerisch (d. h. nicht mit außerkünstlerischen Mitteln) ausdrücken können; vor allem aber: Er muß etwas zu sagen haben.

Werner Sombart:

Wollen Sie von mir ein allgemeines Urteil über Schiller haben, so will ich es in dem Satze zusammenfassen, daß meines Erachtens Schillers größte Leistung für die Menschheit seine Freundschaft mit Goethe war.

Hans von Wolzogen:

Schiller steht im scharfen Gegensatz gegen die moderne Welt und Lebensauffassung, aber im vollen, philosophisch geklärten Einklang mit dem eigentümlich deutschen Geiste aller Zeiten. Will der moderne Mensch nur „sich selber ausleben": so fordert Schiller, daß man den Idealmenschen aus sich herauslebe. Wie vom Einzelnen gilt dies auch von der Gesamtheit. Im freien Wesen des Menschen, des Volkes, der Menschheit ist ein Ideal gegeben, das im Kampfe mit den Widermächten der Wirklichkeit immer reiner herausgearbeitet und als eine höhere Wahrheit schön geformt

Digitized by Google

ihr gegenübergestellt werden soll. Sowohl Vorbild wie endlich vollkommene Gestalt dessen bildet die Kunst. Das ästhetische Verfahren deckt sich mit dem moralischen in der Gestaltung des persönlichen und des allgemeinen Lebens zum Kunstwerk, als dem zur lebendigen Wahrheit herausgearbeiteten Ideal.

* * *

Denn er war unser! Wie bequem gesellig
Den hohen Mann der gute Tag gezeigt,
Wie bald sein Ernst anschließend, wohlgefällig
Zur Wechselrede heiter sich geneigt,
Bald raschgewandt, geistreich und sicherstellig
Der Lebensplane tiefen Sinn erzeugt
Und fruchtbar sich in Rat und Tat ergossen:
Das haben wir erfahren und genossen.

Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns im sichern Port
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Goethe

Die Schönheit ist's, die Friedrich Schiller lehrt,
Die süß und einfach da am liebsten wohnt,
Wo edle Sitte sich dem Reiz vermählt
Und der Gedanken strenge Zucht gedeiht!
Die Schönheit ist's, die nicht zum Ammenmärchen
Die Welt uns wandelt, und das Menschenschicksal,
Zaghaft der Wahrheit heil'gem Ernst entfliehend —
Nein! die das Leben tief im Kern ergreift
Und in ein Feuer taucht, draus es geläutert
In unbeirrter Freude Glanz hervorgeht,
Befreit vom Zufall, einig mit sich selbst
Und klar hinwandelnd, wie des Himmels Sterne!

Gottfried Keller

Schillers Bestattung

Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar, das Sturm
Und Regen jeden Augenblick zu löschen droht.
Ein flatternd Bahrtuch. Ein gemeiner Tannensarg
Mit keinem Kranz, dem Kargsten nicht, und kein Geleit!
Als brächte eilig einen Frevler man zu Grab.
Die Träger hasteten. Ein Unbekannter nur,
Von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht,
Schritt dieser Bahre nach. Der Menschheit Genius war's.

Konrad Ferdinand Meyer

Digitized by Google

Wie ein Gewitter mit gewaltgen Schlägen
Am Deutschen Himmel zog es jach empor;
Das Volk, die Jugend jauchzten ihm entgegen,
Ein Halbgott schritt er durch des Ruhmes Tor!

Schritt, rastlos ringend, rastlos wirkend, schaffend,
Der Freiheit Priester und der Menschlichkeit,
Zu immer Höherm sich zusammenraffend,
Im siechen Leib die Seele groß und weit!

Schritt, neben sich den herrlichen Genossen,
Schritt hin mit Goethe zur Gedankenschlacht,
Das Weib, die Kinder fest ans Herz geschlossen, —
Da kam der Tod, — und er versank in Nacht!

In Nacht? O nein! „Die Toten sollen leben!"
Hoch, der es sprach! Vergebens um ihn wirbt
Der Tod! Er lebt in seines Geistes Weben!
Hoch, Schiller hoch! Der Tote, der nicht stirbt!

Ferdinand Freiligrath

Ich hab die Wölbung nie gesehn
Von seines Hauptes Wänden; —
Wie müßt's durch Leib und Seele gehn
Dem, der ihn griff mit Händen!

Und dennoch hab ich ihn gesehn,
Von keiner Hand gehalten,
Und fühlt's durch Leib und Seele gehn
Wie ewige Gewalten: —

Die Stirne nicht wie Alpenschwung
Nur bis zum Wolkenschoße;
Es reichte die Vergöttlichung
Hinein ins Grenzenlose.

Das Auge, nicht wie Adlerblick
Nach bald erflognen Grenzen;
Denn nur das ganze Weltgeschick
Füllt dieses Auges Glänzen. —

So seh sein Bild ich vor mir stehn,
Unendlich alle Züge,
Ob Gottes Donner drüber gehn,
Ob leise Schwalbenflüge.

J G Fischer

Digitized by Google

Ach, wie ein Baum, den Blüten stets umkleiden,
Am eignen Reichtum hinstirbt vor der Zeit,
Zu früh erlag er dem verborgnen Leiden,
Ein Opfer, das sich achtlos selbst geweiht;
Doch sein erlöschend Auge sah im Scheiden
Den Sonnenaufgang der Unsterblichkeit;
Er ging nur hin, um aus des Todes Wehen
In Millionen Herzen zu erstehen.

Er ist erstanden! Seine Worte schweben
Wie reine Flammen fort von Mund zu Mund,
Begeistert lehrt sein Lied den Jüngling streben
Und tut dem Greis erhabne Weisheit kund,
Und wo sich deutsche Männer kühn erheben
Zu hoher Tat, da segnet Er den Bund.
So lebt er glorreich, ewig unvergessen.
Heil ihm! Heil unserm Volk, das ihn besessen!

Emanuel Geibel

Zu früh? Stirbt auch zu früh, wer ewig lebt?
Zu dem hinauf, in ihm sich selbst zu ehren,
Jugend und Alter froh den Blick erhebt?
Und doch — Ein hohes Glück sollt' er entbehren:
Er fand kein Volk! Die Seele wandt' er ab
Der engen Gegenwart, die ihn umgab,
Und legte, lauschend auf der Zukunft Ruf,
Ans Herz der Menschheit, was er strebend schuf.
Er ahnte kaum, in schmerzlichem Entsagen,
Wie bald aus des Jahrhunderts bangen Wehn
Die junge Freiheit würde auferstehn
Und seinen Namen stolz im Banner tragen.
Er schied, bevor ein Deutschland ihm gedankt,
Was er der Menschheit gab. Doch sein Vermächtnis
Wie auch entbrannt der Kampf der Geister schwankt,
Den seinen blieb's in heiligem Gedächtnis.
Nun hochentzückt sehn wir sein edles Bild
Durch die bewegte Welt gewaltig schreiten,
Dem Göttlichen sein irdisch Recht erstreiten,
Das aus dem Born der ew'gen Wahrheit quillt;
Nun Erben jenes Heils, das Er entbehrt,
Ihr Nachgebornen, seid ihr seiner wert,
Und seid es wert, geschart zu seinen Füßen
Mit Jubelruf den Genius zu grüßen.

Paul Heyse

Sein Weg war Läuterung. In Platons Höhle saß er,
Dem Licht des Eingangs zugekehrt,
Nicht an dem Spiel der Schatten sich vergnügend,
Wie wir, und nicht die Schattenbilder formend
In Lehm und Stein und Erz.

Digitized by Google

Nein: schlackenlos,
Durchsichtig vor der Sonne schwebend blieb
Ihm die Gestalt,
Und ward es mehr und mehr . . . ward mehr und mehr
Vom ewigen Licht durchschlagen. — —
Ja, er war unser! Unser war er ganz!
Dem Fremden ewig fremd!

Gerhart Hauptmann

Stürmender! Dein Jugendfeuer
Flamme wieder stark empor,
Wo der Schöpfergeist das Steuer
Aus erschlaffter Hand verlor!
Wo in kalten Brauches Banden
Flutend Leben längst erfror:
Ewiger Jüngling, auferstanden
Laß ob aller Tyrannei
Deine Feuerwogen branden —
Gib den Schlag des Herzens frei!

Karl Henckell

O bleibe mit uns, die im Schatten sind,
Und doch nach Licht mit allen Fibern ringen,
Hilf uns und segne unser Enkelkind,
Daß es den Enkel-Enkeln darf gelingen,
Dann geht dein großes Volk auf deiner Erde. —
Steht auf und ringt, daß Schiller unser werde

Gustav Schüler

Ruf der Meister

Hohe helle Himmelsbogen
Haben wir mit eiferfroher Hand
Ueber unser Haupt gezogen;
Und nun schaut, wie alles Land
Unter den kristallnen Aetherwogen
Rein und gottesschön erstand.

Ihr in Dunst und Dämmerungen,
Warum wagt ihr nur auf Augenblicke
Hin zu uns die zagen Lungen? —
Auf die Welt und jegliches Geschicke
Schauen unsre Königsblicke
Segnend, ruhevoll und unbezwungen!

Hans Böhm

Digitized by Google

Neue Bücher und Sammelwerke über Schiller

Zwischen notwendigen und überflüssigen Büchern sollte grade bei Gedenkfeiern, die sich dem äußeren Anlaß hundertjähriger Wiederkehr von Lebensdaten angliedern, eine klare Grenze gezogen werden. Den Schwerpunkt solcher Feiern gibt die Frage: kann der Gefeierte noch als kulturelle Triebkraft wirksam sein? Kann er zum Vorwärtskommen helfen? Wenn die Frage um Schiller geht, tönt es: Ja und Nein. Das Ja, das sich ehrfurchtsvoll auf überlieferte Meinungen stützt, hat immer noch ein breites Publikum; aber wenn es schon laut genug hinausgerufen wird, so fehlt dem Klange doch die Tiefe, die neu ist. Es kommt auch nur vermeintlich gegen das Nein auf, das aus dem neugewordenen Leben und seinen neuen ideellen und künstlerischen Forderungen gewonnen wurde. Aber nun macht sich ein ganz neues Ja auf, ein Ja von lebendiger Kraft, das eben diesem Neugewordenen entstammt. Und das stützt sich gar nicht vornehmlich auf die Dokumente des ideellen und künstlerischen Schaffens dieses Menschen, sondern eben auf den Menschen selbst: Schiller als Gesamtpersönlichkeit!

Alles, was persönliche Kultur hat, kämpft um den Ausgleich seiner Innenwelt mit den widerstrebenden Kräften und Eigenschaften der Umwelt. Das Bewußtsein vom Werte des Wesens der Persönlichkeit hat sich im Ringen eines Jahrhunderts außerordentlich geschärft. Es gibt breiten Massenbewegungen die Stoßkraft. Das harmonische Entwickeln des ganzen Menschen ist Schlagwort geworden. Die Goethefeier vor sechs Jahren pries das Glück Goethes, diese Harmonie für sich erobert zu haben. Und nun wird Schiller ein neues Mittel, ein in der zeitlichen Gegenwart sich gestaltendes Ziel zu betonen. Er war gleich Goethe ein Glücklicher, der sich das Leben zwang: er setzte sich durch, er gewann die Möglichkeit, sich ganz zu entfalten, sich in allen Teilen mit ganzer Kraft zu geben. Er überwand die Hemmungen, die Abhängigkeiten, und deshalb wurde jedes Werk eine frische, aus sich quellende Tat. Wir gewöhnen uns immer mehr, die Werke nicht mehr als Vorbild, sondern ohne diese in Abhängigkeit hineinzwängenden Nebenabsichten als persönliche Tat zu nehmen. So aber kommen wir dem Menschen Schiller nur um so näher, und was Vereinzelte schon früher empfanden, das kann nun vielen wie ein heller Stern aufgehen: die innere Verwandtschaft der energischen Seele Schillers zu dem seelisch Besten, das unsre Zeit mit bewegenden Kräften erfüllt. Wir können und dürfen nicht Schiller deshalb gleichsam als einen Menschen unsrer engen Zeit betrachten. Das ist er eben nicht, auch schon so manches aus seinen Werken ist der lebendigen, ursprünglichen Wirksamkeit verlustig gegangen. Aber alles Fortschreiten der Kultur vollzieht sich in sprödem Wachstum, das Jahrhunderte durchwebt und umspannt. Und so gehören auch wir noch zu jener Periode, aus der der deutsche Klassizismus sich als besondere Epoche abhob. Das Menschwerden, das der Sehnsucht und der mahnenden Kraft der besten Geister jener Zeit des achtzehnten Jahrhunderts vorschwebte und sich in einzelnen Starken bereits erfüllte, baut sich heute auf demselben, aber gekräftigten Wurzelgrunde mit brei-

Digitized by Google

teren Aesten fort. Und es äußert sich auch in dieser Hinkehr, Schiller weniger als Dichter und desto mehr als große, starke, gediehene Persönlichkeit zu fassen und begreiflich zu machen. Die Bücher aber, die ihn so erläutern, gehören zu denen, die uns als notwendige gelten müssen. Auch aus der Schillerschen Seele heraus, wenn wir an des Dichters Wort in der Ankündigung seiner „Rheinischen Thalia" denken: „Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht mehr war, als seine Werke!"

Eine Sturzflut von Schillerliteratur, wie sie die Festära von 1859 erlebte, hat uns die neue Feier ganz und gar nicht gebracht. Noch nicht einmal eine leidlich große Woge. Vielleicht ist das schon ein Zeichen eines allgemeiner verbreiteten Gefühls, daß es heute auf etwas ganz anderes ankommt als 1859. Etliche Neudrucke älteren Schillerstoffs nimmt man dankend entgegen, aber sie bedeuten keine Kundgebung der Gegenwart. Der Ulmer Verlag von H. Kerler gab eine Anzahl „Schillerreden" von 1859 neu heraus, darunter namentlich die Reden von Jakob Grimm und von F. Th. Vischer; die Mannheimer Rede des J. G. Fischer fehlt und hätte leicht eines der weniger wertvollen Stücke ersetzen können. Dann ist die Gesellschaft der Bibliophilen in Weimar mit einem ersten Bande von Urteilen Schillerscher Zeitgenossen und von Dokumenten anderer Art hervorgetreten. Das Unternehmen heißt: „Schillers Persönlichkeit." Der Band ist reichhaltig, aber leider nicht jedem ohne weiteres käuflich zugänglich. Er enthält namentlich die biographischen Niederschriften der Geschwister und Karlsschulfreunde Schillers, vor allem den berühmten Bericht Streichers über die Stuttgarter Flucht, den jetzt übrigens auch H. Landsberg und Reclams Universalbibliothek gesondert neu herausgegeben haben. Neben solchen Veröffentlichungen von Wert ist natürlich auch allerhand Unwertes aufgetaucht. Es sei rasch darüber hinweggegangen. Ein Buch wie Adolf Kohuts „Friedrich Schiller und die Frauen" (Oldenburg, Schulze) zählt recht zum Ueberflüssigen. Es ist Zettelkastenliteratur, die im wesentlichen Bekanntes bloß umregistriert. Nirgends verrät das Buch, daß sein Verfasser irgendwie tiefere Eindrücke aus seinem Stoffe gewonnen hat. Und dann leistet er sich nicht nur das ärmlichste Zeitungsdeutsch, sondern schlimme journalistische Zeilenreißerei obendrein: was kümmern uns all die Literaten, die einmal in Loschwitz gehaust haben? Was geht es uns an, daß Bodenstedt 1874 kam, um sich von einem Nasenleiden zu erholen!? Unter die Bücher, die aus literarischer Geschäftchenmacherei entstanden, darf man auch das von Theodor Mauch (bei Robert Lutz in Stuttgart) veröffentlichte Opus „Schiller-Anekdoten" einreihen. Der Titel ist ein Lockmittel, denn Schillers Leben ist kein ergiebiges Sammelfeld für allerhand Witze. War es vielleicht das schlechte Gewissen, was Mauch hoffen ließ: sein Buch scheine geeignet, „eine eingehende Beschäftigung mit Schiller und seinen Werken anzuregen?" Bücher wie dieses dürften vermutlich am ehesten von Leuten in die Hand genommen werden, die weder vor noch nach der Lektüre eine Neigung zu Schiller selbst verspüren!

An Geschmacklosem auf dem Felde der Schillerbiographie ist überhaupt in diesen Monden allerlei geleistet worden. Namentlich von denen, die sich mit kurzen Darstellungen an die Jugend und an breitere Volksschichten wandten, denen man weder

Digitized by Google

wissenschaftlich noch in tiefer Durchgeistigung kommen zu dürfen glaubt. In Nr. 4 der „Jugendschriften-Warte" ist eine handvoll solcher Schriftchen nach Gebühr abgetan worden, wen's interessiert, der wird dort nachlesen. Daß man denen im Volke, die sich überhaupt um Schiller kümmern, ruhig mit erhöhten Ansprüchen an ein geistiges Aufmerken kommen darf, lehrt die wohlfeile Schillerschrift Franz Mehrings (Leipziger Buchdruckerei-A.-G.), die deutschen Arbeitern unsern Großen in seinem Werden aus den besonderen Zeitverhältnissen und in seinen geschichtlichen Wirkungen deuten will. Von allem verschwommenen Getue frei, will es Schiller durch eine objektive kritische Darstellung verteidigen gegen die Verzerrungen einer vorurteilsvollen Geschichtsbetrachtung, die ehedem sich namentlich in „Schriften fürs Volk" erging. So ist es keinerlei vergewaltigendes Lobgerede zu irgend einem außerhalb Schillers liegenden Zwecke. Der sozialdemokratische Autor zeichnet natürlich des Dichters Bild nach der Methode der die sozialistische Gedankenwelt stützenden Geschichtsauffassung; er gibt aber nicht etwa, wie der oder jener meinen möchte, eine parteipolitische Schrift, sondern sein Buch will als geschichtlich-objektive Arbeit gelten, die über den Zweck einer bloßen Tageskundgebung hinaus dauern soll. Der sinnendbegeisterte Peter Hille nannte Schiller einmal „eine Feuersbrunst der Kultur". Zu dieser poetischen Wildheit der Erscheinung erhebt sich Schillers Gestalt in der Schrift Mehrings nicht. Aber die Erscheinung einer von menschlichen Schwächen nicht freien, doch einer starken Gestalt voll hoher Gesinnung arbeitet sich heraus, also etwas Greifbares, indes solche Zeichnungen, wie sie Fritz Lienhard als Bändchen der „Dichtung" (Schuster und Loeffler, Berlin) gegeben hat, lebenlose Zerflossenheiten bleiben. Gegen diese Schrift könnte ich nur Vorwürfe erheben, sie ist im geraden Gegensatze zu ihren großen Worten nicht nur lässig in der Komposition, sondern auch an Gehalt dürftig sowohl wie äußerlich. Der Herausgeber dieser Blätter wünscht angesichts der Lienhardschen Angriffe auf ihn nicht, daß ich hier viel davon spreche. So erkläre ich mich ausdrücklich bereit, an jeder beliebigen andern Stelle die Beweise für meine Behauptung zu bringen, denn es schiene mir sehr bedauerlich, wenn die Begeisterung für Schiller sich mit solchen Büchern begnügte.

Recht aus starker Freude an der Persönlichkeit ist Eugen Kühnemanns Buch über Schiller (München, Beck) herangereift. Nach den mir vorliegenden ersten zwanzig Bögen ist es ein Buch geworden, charakteristisch für das immer sieghafter sich entfaltende höchste Sehnen der Gegenwart. Der ganze Mensch Schiller in seiner schöpferischen Kraft, die geschlossene Einheit im Menschen vom Schaffen und Geschaffenen — aus diesem Anschauungsgrunde wächst das Buch hervor. In starkem Einsetzen und Fortschreiten führt es überall zu dem Kern der Erscheinung. Es hat die Kunst, das Wesentliche in sicher erfaßten großen Zusammenhängen zu geben. Ueber alle biographische Kleinkrämerei wegspringend, packt es frisch von Anfang an des Dichters Wesen bei den ersten Regungen seiner Schaffenskraft. So geht es immer wieder vom Werke aus: im Anfang ist die Tat. Von hier aus, dem Buche zur Vertiefung dienend, erfährt man vom Schaffen, vom Werden des Werkes und des Menschen, was für die Aufspannung der großen straffen Lebenslinie dieser Persönlichkeit wesentlich ist. Das Buch ist ein Musterbeispiel, wie in einem Einzelnen

Digitized by Google

eine ganze geschichtliche Epoche lebendig gemacht werden kann. Es lebt wirklich. Kein totes Glied! Alles bedingt, greifbar in Abhängigkeit gebracht, und so die Fülle der Wirklichkeit ausströmend. Den Stil des Kühnemannschen Buches hat das Temperament bestimmt, das in Schillers Lebensgange waltet; man kann sagen: der Stoff hat sich seine Form aus sich selber erobert. Man kann Hunderte von Seiten ohne Ermüden in einem Zuge gesen. Wo der kämpfende Schiller, seine Persönlichkeit durchsetzend um des Lebenkönnens willen, in sich selbst zum Siege gelangt, heißt es: „Schiller eroberte Goethes Freundschaft als die Krönung seiner Bildungsarbeit." Ausblicke solcher Art, von hoher Warte scheinbar und doch mitten aus dem Werden heraus geschehend, verbinden überall Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des fortschreitenden Lebens. In dieser Form gewinnt Kühnemanns Schillerbuch einen Wert über sein besonderes Ziel hinaus: es hilft ganz allgemein zur Lebensschätzung in höherem Sinne erziehen.

Kühnemanns Buch wölbt sich in breitem Bogen über die Schillerbiographien der jüngsten Vergangenheit empor. Richard Weltrichs weit angelegtes Werk, von allem durch ein Jahrhundert hin aufgespeicherten wissenschaftlich-kritischen Schillerstoff durchsättigt, hat die neue Aera schillerbiographischer Arbeit eingeleitet. Palleskes bekanntes, jetzt bis zur 15. Auflage gediehenes Buch bedeutete den Höhepunkt der älteren Aera, die heute samt ihrem Pathos überwunden ist. Weltrichs Werk, bisher über den ersten Band nicht hinausgekommen, muß vorläufig, der ganzen Anlage nach, als das umfassendste gelten. Aber sein schwerer Schritt und auch sein Umfang hemmt die Verbreitung ins breite Volk hinein. Den Weg zu diesem Ziele beschreitet Otto Harnack mit seinem Schillerbuche. Es will Lebensschilderung, nicht Literaturgeschichte sein und verzichtet auf alles kritische Schwergewicht. Es ist ein brauchbares Buch für den, der im Fluge das Lebensbild des Dichters vertieft vorübergleiten lassen will. Sein schönster Vorzug ist die herzoffene Begeisterung, die sich davor zu hüten weiß, in leere Rednerphrase überzuschlagen. Man kann das Buch gelten lassen, ohne gerade mit allem einverstanden zu sein. So verrät etwa der Versuch, zum höheren nationalen Ruhme Schillers die neue Dramatik als an fremdländische Vorbilder anknüpfend und deshalb in Deutschland ohne Zukunftsaussichten abzuweisen, einen Mangel an jener tieferen Einsicht, die man unbedingt fordern muß. Denn es ist gerade notwendig, namentlich im Dramatischen die rechte Distanz zu Schiller zu gewinnen. Als Dichter gewisser Werke gehört Schiller wohl sicherlich der Geschichte an.

So sagt auch Karl Berger in der Vorrede zu seinem, im ersten Bande vorliegenden Schillerwerke (München, Beck): „Unter allen Werken Schillers ist sein eigenes Leben vielleicht das größte." Dieses Bergersche Werk, ein Seitenstück zu Bielschowskys Goethe-Biographie, will tiefgründig sein und gleichzeitig ein Volksbuch werden. Es vermeidet die literarisch-kritische Ueberfracht Weltrichs, bleibt aber von literarischer Bedeutsamkeit und erfüllt so den Zweck, dem Harnack genügen will, in überwiegend höherem Sinne. Es will die Aufgabe lösen, Schiller menschlich-tief zu fassen und ihn so, die alte dürftig gewordene Form nationaler Volkstümlichkeit überfliegend, für das Volk, wenig gekannte Lebensinhalte erschließend, zurückzugewinnen. „Wie sein Idealismus im Leben sich bewährte, wie

Digitized by Google

der angeblich wirklichkeitsfremde Dichter im tiefsten Sinne ein Verkündiger und Darsteller des wahrhaft Wirklichen ist, so soll auch seine ragende Gestalt wieder in unser Leben treten." Eine ruhig glühende Flamme, die seelisch zu durchwärmen vermag, ist Bergers schönes Buch. Den zweiten Band soll man für das nächste Jahr erhoffen dürfen. Mögen das viele tun!

Aus rechtem Aufwärtsverlangen und aus dem Wunsche, Schiller möge ein Helfer zu kommender Schönheitskultur sein, ist das von des Dichters Urenkel A. von Gleichen-Rußwurm geformte Buch „Friedrich Schiller. Aesthetische Erziehung" (Jena, Eugen Diederichs) geboren. Also ein Buch, das nicht bloß reden, erzählen und würdigen, sondern das durchaus ein Handeln bedeuten will. Den verkannten und vergessenen Teil des Schillerschen Geistesmühens will es heraufholen aus dem Versteck in die Bahn kultureller Wirkensmöglichkeit. Schiller als Erzieher! Es gibt nun eine ganze Reihe von Büchern, die in Zitatengruppen die Schillersche Lebensweisheit zusammenlesen. Auch jetzt wieder sind solche Aphorismenbände erschienen, so von Eleonore Lemp (Frankfurt a. M., Diesterweg), von H. Draheim (Berlin, Weidmann) und von Hugo Oswald (Berlin, Schuster u. Löffler). Keines von ihnen kann die Bedeutung dieser neuen Gleichen-Rußwurmschen Sammlung aufweisen. Geschichtlicher Umblick und begeistertes Anschauen leitet sie ein: die Zeit ist gekommen, wo viele das Schönheitsziel brauchen und erfüllen können, das Schiller als Einzelner vor Augen fühlte und seiner Künstlerschaft zur Verwirklichung erkor; es ist falsch, Schiller als Forderer einer engen Sittlichkeit zu betrachten, denn das soziale Pflichtgefühl, das er will, soll frei und groß zur „inneren Aufrichtigkeit" entwickelt sein, weil des Menschen Bestimmung die Ausgestaltung des Lebens zu einem schönen Leben ist. Die Gleichen-Rußwurmsche Auslese Schillerschen Lebenswollens ist eine prächtige Einleitung in die philosophischen Schriften Schillers: in ihrer Anordnung wird sie für manchen ein Schlüssel zu diesen sein. Ob trotz unsres Hinwachsens zu diesen kulturpädagogischen Gedankenkreisen eine unmittelbar erzieherische Einwirkung von Schiller ausgehen kann, ist eine Frage, die man der Zukunft überlassen mag. Die Kultur wird schließlich keinesfalls von Schiller abhängen. Ein Hemmnis wird vermutlich die Tatsache sein, daß wir die Dinge und Ziele heute anders ausdrücken als Schiller und daß seine Ausdrucksweise deshalb erst einer Uebersetzung in die heutige Begriffssprache bedarf, wenn wir uns in seinen Gängen nicht verlaufen und festrennen wollen. Immerhin: das Gleichen-Rußwurmsche Buch muß in der Festliteratur von 1905 obenan gestellt werden.

Wie sehr man sich übrigens verlaufen kann, wenn man unkritisch die Schillersche Begriffswelt an der Hand vulgärer Begriffsinhalte durchwandert, das hat die Schillerverehrung eines ganzen Jahrhunderts bewiesen. Wolfgang Kirchbachs (Dramaturgen und Schauspielern zur Beachtung empfohlene) Schrift: Friedrich Schiller, der Realist und Realpolitiker (Schmargendorf, Verlag Renaissance) geht von der angerichteten Verwirrung aus und will nun helfen, aus der Irre zurückzuführen. Es ist ein sehr persönliches Buch, schätzbar als Beitrag zur Schillerkritik der letzten anderthalb Jahrzehnte, ein Buch, mit dem sich schreiten läßt, wenn sich auch gar nicht jeder Schritt überzeugt als richtig

Digitized by Google

mittun läßt. Feurig dient es der Absicht: den vulgären Glauben zu zerstören, als ob Schiller in den wirklichkeitsfremden Höhen eines totgeborenen schwärmerischen Idealismus gewandelt sei. Kirchbach will Schillers idealistisch formende Gedanken- und Gefühlswelt in ihrem realistischen Kerne sichtbar machen, um seine dichterischen Werke der Gegenwart als etwas, das ein Fortleben inmitten unsres lebendig wirkenden Geistesringens zu beanspruchen hat, in neuer Frische zu verbinden. Von dieser Absicht hingerissen läßt sie dann freilich das ganz in den Hintergrund treten, was Schiller, dessen Welt und Zeit nun einmal unwiederbringlich verrauscht ist, von uns trennt und trennen muß. Das ist der Fehler dieser Schrift. In Kürze sei hier schließlich auch Fritz Jonas' biographische Mahnung an „Schillers Seelenadel" (Berlin, Mittler) noch einmal genannt. Der Kunstwart hat auf das anspruchslose Buch schon voriges Jahr empfehlend hingewiesen.

Schillers schwäbische Heimat hat auch literarisch besonders eifrig für die Feier gewirkt. Der rühmlichen Einemarkausgabe der Gedichte und Dramen — fast ist die Auflage von 100000 Exemplaren abgesetzt — hat der Schwäbische Schillerverein einen ersten Band Marbacher Schillerbuch (Stuttgart, Cotta) beigesellt. Schiller, Wieland, Schubart und Hölderlin ist diese Festschrift gewidmet. Natürlich klingt der verehrende, feiernde Ton vernehmlich durch dieses Buch hin, aber es ist trotzdem durchaus nicht ein Panegyrikus. Viele, die wirklich etwas über Schiller zu sagen haben, sind dabei. Nicht etwa nur eine einzige Richtung der Schillerverehrer kommt zu Wort: auch Adolf Bartels, dem der Dichter Schiller im wesentlichen als überwunden gilt, steuert einen beachtenswerten Aufsatz bei, der sich zugleich gegen ein Mißverstehen der Schillerkritik in des Autors Literaturgeschichte wendet. Der schöne Brief Wilhelms von Humboldt über Schillers Tod wird hier zum ersten Male mitgeteilt, leider nur in französischer Sprache. Die zweite Kostbarkeit ist das Faksimile des berühmten Briefes, mit dem der Prinz von Augustenburg und der Graf Schimmelmann dem kranken Schiller (1791) tatkräftige Hilfe anboten. Der bunten Fülle verständlich geschriebener Aufsätze fügt sich ein reicher gut wiedergegebener Bildschmuck ein, der für sich genügen würde, dem Buche rechte Sympathie zu erwerben. Da von Schiller-Bildern die Rede ist, sei genannt: Könnecke's „Schiller. Eine Biographie in Bildern" (Marburg, Elwert), eine Sammlung von nicht weniger als 208 Aetzungen von allen möglichen zeitgenössischen Bildern, die sich auf Schiller, sein Leben und seine Werke beziehen und samt dem Schillerbildnis der Frau Simanoviz von 1794 zu ganz geringem Preise und bei Partiebestellungen zu noch billigerem (bis zu Mk. 1.75 herab) abgegeben werden. Der bildlichen Seite nach verwandt ist Ernst Müllers „Schiller. Intimes aus seinem Leben" (Berlin, A. Hofmann u. Co.). Müller, der langjährige Archivar des Marbacher Schillermuseums, ist die geeignete Kraft, viel fesselnde Einzelheiten in Wort und Bild zusammenzureihen. Ihm hat Wilhelm Bodes schönes Werkchen über Goethes Lebenskunst als Muster vorgeschwebt. Sein Buch ist eine sehr schätzbare Porträtsammlung. Es läuft aus in den Abriß einer Geschichte der Schillerverehrung, und da kann ihm die kleine Schrift Otto Webdigens: Den Manen Schillers (Halle, Gesenius) sehr gut als Ergänzung dienen, weil sie (in den Wiedergaben leider unzu-

Digitized by Google

länglich) ganz unterrichtend die Denkmäler abbildet, die Schiller gewidmet wurden. Von der Büste Danneckers, deren Innenleben hundert Jahre ohne Erlöschen ausdauerte, geht der Weg vorüber an einigem Starken, aber auch an mehr gutem Willen als zulangender Schöpferkraft bis zur Gegenwart herauf, und man schließt die Uebersicht mit der Frage: wann wird der plastische Schiller gegeben werden, der unserm Gefühl für den starken Lebensinhalt seiner Persönlichkeit entspricht? Von ein paar neuen Bildnissen Schillers soll im Bilderbegleittexte dieses Heftes gesprochen werden.

Franz Diederich

Neue Schiller-Ausgaben

An erster Stelle steht die Cottasche „Säkularausgabe" in sechzehn Bänden, gleichwie die neue große Goethe-Ausgabe desselben Verlages von Eduard von der Hellen geleitet, und durch die Mitarbeit namhafter Philologen unterstützt. Der klare schöne Frakturdruck geht auf Leserlichkeit, Papier und sonstige Ausstattung aufs Handfeste: es ist eine durch und durch solide, gediegene Ausgabe, die alles in allem wohl am geeignetsten ist, den deutschen Schiller für das besser bemittelte deutsche Haus zu geben. Der Preis beträgt 2 Mark für den Band in Leinen, 3 Mark in Halbfranz.

Eine Taschenausgabe in englischer Aufmachung ist die auf den Großherzog Wilhelm Ernst getaufte des Inselverlages. Als Herausgeber zeichnet Alfred W. Heymel, den Text berät Bernhard Suphan, die Ausstattung Graf Keßler. Nach Seite der Handlichkeit, der Bewältigung des Lesestoffes auf dem kleinsten Raume ist diese Ausgabe ein Unikum: der erste Band enthält in klein Oktav, bei reichlich einem Zentimeter Dicke, auf 670 Seiten fünf Dramen, nämlich die vier Jugendwerke und den „Tell". In biegsames Leder gebunden, ist der Band bei seinem billigen Preise (4.50) eine buchtechnische Leistung. Auf der Reise z. B. wird man sie zu würdigen wissen. Freilich: Schiller in lateinischen Lettern und sozusagen im neuenglisch verschnittenen Ueberrock reden zu hören, ist nicht jedermanns Geschmack.

Auch von Schillers Briefen liegen neue Bände vor: zu den Ausgaben des Cottaschen gesellt sich neu die des Eugen Diederichsschen Verlages: H. St. Chamberlain leitet den Briefwechsel Schiller-Goethe ein (2 Bde., Mk. 9.—). Und die „Briefe zur ästhetischen Erziehung", die Schiller dem Herzoge Friedrich von Augustenburg schrieb, gibt Hans Schulz in ihrer ursprünglichen Form und zusammen mit den Antworten des Herzogs heraus (4.—). Diese sorgfältig und geschmackvoll ausgestatteten Bände verdienen alle Anerkennung.

Eine „Festgabe", deren Zweck wir nicht recht einsehen können, ist Oskar Dähnhardts „Friedrich Schiller", für die deutsche Schuljugend im Auftrage der Leipziger Schulbehörde herausgegeben (Leipzig, Dürr). Biographie und Gedichtauswahl mögen angehen, schlimm aber steht es um die Dramen. Ist die Behörde oder der Verfasser dafür verantwortlich, daß drei Dramen als Erzählungen mit eingestreuten Proben dargeboten werden? Bei fünf weiteren Dramen steht es etwa umgekehrt: sie sind in Bruchstücken mit verbindendem Text gegeben. Dieser enthält außer der Inhaltsangabe auch noch „den Grundgedanken des Stückes, die Eigenheit der Charaktere und den verwickelten Gang der Handlung". Also eine philologische Sezierung in ziemlich tödlicher Form. Und das heute noch, wo Stimmen aus allen literarisch empfänglichen Kreisen einmütig für das Umbringen der Dichtung durch derlei zeugen!

Digitized by Google

Anthologisches

Man sollte es nicht für möglich halten, wie sich im Kopfe manches Anthologen die lyrische Welt immer noch malt. Diesmal heißt „er" Rolf Lembeck und hat bei Wilhelm Weicher in Leipzig „die besten Gedichte der deutschen Sprache" herausgegeben, ein Bändchen von hundert Stücken. Offensichtlich ist es zum Vertriebe ins Ausland bestimmt, wie eine ähnliche Ausgabe der hundert besten englischen Gedichte uns zugedacht ist. Halten wir uns ans Deutsche. Da finden wir von Heine 16, von Goethe 14, von Mörike 1, von Hebbel 1 und von Keller nicht einmal ein einziges Gedicht. Wo mag der Herausgeber seine Qualifikation erworben haben? Darf sich denn an der Lyrik so ohne weiteres ein jeder vergreifen, den weiter nichts bedrückt und treibt als sein möglicherweise sehr guter Wille? K

Theater

Berliner Theater

Gottlob, es brodelt einmal wieder in unserm so lange ganz erkaltet gewesenen Lustspielkessel, und wenn die Bewegung die Mutter der Erfüllung ist, so dürfen wir immerhin hoffen, die Geburt des echten deutschen Lustspiels noch zu erleben. Unter „echtem Lustspiel" verstehe ich nicht nur eins, das das Wesen des Komischen energischer erfaßt als es seit langem geschehen, sondern auch ein Stück, das inniger mit dem Bewußtsein unserer Gegenwart verknüpft ist und seine Lebenssäfte tiefer aus unsern modernen Verhältnissen zieht, als es die erklügelten Ergötzlichkeiten tun, die sich gemeiniglich für „Lustspiele" ausgeben. Ein gutes politisches Lustspiel könnte diese Forderungen vielleicht am ehesten erfüllen und zugleich am offenkundigsten beweisen, daß eine neue Blütezeit des harmlos Komischen vor der Tür sei. Bescheidene Ansätze dafür sind ja da; ich erinnere nur an die mehr oder minder politisch gefärbten Schwänke von Ludwig Thoma und Josef Ruederer. Aber eins fehlt doch diesen Stücken: sie begnügen sich mit örtlich oder zeitlich beschränkten und bedingten Hänseleien kleiner Stammes- oder Standessparren, anstatt ins Große und Allgemeine sich auszuwachsen. Sobald sie aus ihrem heimatlichen Wurzelboden gelöst und in ein andres Erdreich verpflanzt werden, gehen sie ein oder büßen doch ihren eigentümlichen Duft und ihre Frische ein. Das Rezept der „Heimatskunst" ist recht schön für die Uebergangszeit zwischen Kranksein und Genesen — für die gesunde Dauer gibt es doch keine rechte Befriedigung.

Da hat nun jemand versucht, das Problem des politischen Lustspiels an seiner Breitseite zu packen, aus dem Besonderen ins Allgemeine, aus dem Kleinen ins Große vorzuschreiten. Der Verfasser heißt Jon Lehmann und sein Stück — natürlich nennt er's „Komödie" — „Augen rechts". Uns Norddeutschen wurde es zum ersten Male im Berliner „Schillertheater" dargeboten, nachdem es vorher schon einmal an einem süddeutschen Hoftheater — wenn ich recht berichtet bin: in Stuttgart — sein Glück versucht hatte. Hier wie dort war ihm ein sehr kräftiger Theatererfolg beschieden. Galt der dem Stück, der eigentlichen, greifbaren Bühnenhandlung, so stellt das dem Geschmack und Urteil unseres Theaterpublikums ein recht bedenkliches Zeugnis aus. Denn Lehmanns Erfindungsgeist ist ebenso schwach wie seine künstlerische Mache plump und ungeschickt ist. Er läßt einen armen alten Teufel von Bureaubeamten, der in seiner Not der Sammelbüchse des Flottenvereins den ihr gespendeten Glücks- und Hecktaler wiederum entnommen hat, vor das hochnotpeinliche Halsgericht des patriotischen Kriegervereins stellen,

Digitized by Google

ihn zum Sozialdemokraten stempeln, damit sein von einem neidischen, streberischen Kameraden ins Werk gesetzter Rücktritt aus dem Verein als ein „freiwilliger" betrachtet werden kann, und endlich einen Landrat kommen, der wie ein patentierter deus ex machina alles wieder in Reih und Glied bringt, der Tugend ihren Lohn, der Bosheit ihre Strafe verschafft. Das ist Handwerkerarbeit der gröbsten und phantasielosesten Art, ganz abgesehen von der rohen Charakteristik und der an allen Enden und Ecken brüchigen Psychologie. Aber betrachten wir das „Stück" einmal nur als Hebel, als Vehikel für die politische Satire, mit der es geladen ist, so zeigt es uns ein wesentlich anderes Gesicht. Dann entdecken wir an dem Verfasser nicht nur eine im Bereich unserer komischen Bühne seltene satirische Treffsicherheit, dann dürfen wir uns auch an seiner ausgesprochenen Gabe, zu stäupen ohne zu verletzen, zu verspotten ohne zu vergiften, herzhaft freuen. Wir sind von unserem modernen Lustspiel so wenig verwöhnt, daß wir uns schier gar nicht mehr wundern, wenn die Herren Verfasser auf der einen Seite alles schwarz, auf der andern alles weiß anstreichen, wenn sie hier die lieben Englein singen, dort die verruchten Teufel heulen lassen. Lehmann sieht die Parteien und Menschen mit dem Blick des Humoristen von beiden Seiten: der königstreue Germane hat neben seiner Lächerlichkeit doch auch seine Tüchtigkeit, die umstürzlerischen Roten zeigen sich bei aller Denk- und Gesinnungsfreiheit doch auch mit manchem Orden aus Schilda oder Schöppenstedt behangen. In zwei Szenen, in der Ehrengerichtssitzung des Kriegervereins „Augen rechts" und in dem köstlichen Verhör, dem der Landrat den sich selbst als blutigen Sozialisten verdächtigenden Amtssekretär und Träger des eisernen Kreuzes unterwirft, offenbart sich vornehmlich diese humoristisch-satirische Ader. Sie beweisen zugleich, welche prächtigen Früchte für unser Lustspiel noch ungepflückt auf den Bäumen hangen, wie gewisse „aktuelle" Strömungen und Stimmungen unserer Zeit, die byzantinische Liebedienerei, das loyale Strebertum, das Maulheldentum und was dergleichen mehr, geradezu nach der Hand schreien, die sie fein säuberlich abkonterfeit auf die Bühne bringe.

Man muß einen französischen Schwank wie die neueste Darbietung des „Residenztheaters", Georges Feydeaus „Herzogin Crevette", eine lahme Fortsetzung der „Dame von Maxim", neben diesem nichts weniger als meisterhaften Erzeugnis deutscher Laune sehen, um zu fühlen, wie uns diese fremde Bazarware, die immer nach derselben Schablone gearbeitet ist, nur in einer völlig verarmten und verwirrten Zeit als komisch und lustig hat aufgeschwatzt werden können. Was da in dem französischen Schwank wahl- und stillos aneinandergeleimt wird, sind Zirkusklownspäße, die man nicht einmal zum lachen finden könnte, wenn nicht Richard Alexanders gelenkiger Humor zu Zeiten selbstschöpferisch darüber käme und unter die plumpen Massen seine Sprengminen legte.

Ernst Detleff

Musik

© Humperdincks neues Werk, „die Heirat wider Willen", eine komische Oper in drei Aufzügen, erlebte die Uraufführung im Berliner Opernhaus.

Ein Element der Humperdinckschen Kunst, das von Freund und Feind (wenn diese liebenswürdige Kunst überhaupt Feinde hat) bedingungslos anerkannt wird, das ist: die schlichte Schönheit des Orchesterklanges. Die Humperdincksche Partitur hat ihren

Digitized by Google

Schwerpunkt im Streichquintett; der Theorie nach sollte das ja bei allen Partituren der Fall sein, in Wirklichkeit aber ist das Gleichgewicht bei den Modernen sehr labil geworden. Und wie der edle Klang des Streichorchesters alles andere bei Humperdinck beherrscht, ist es, als winke irgend etwas aus dem goldenen Zeitalter der Musik uns grüßend zu, etwas aus den Tagen Mozarts oder Haydns, deren Akkorde so einfach sind, und doch eine so starke Leuchtkraft ausstrahlen. Das ist sehr unmodern, und unmodern sind auch die meisten anderen Eigenschaften der Humperdinckschen Musik: die nur selten lebhafte Modulation, die Scheu vor dem Sprechgesang, die Vorliebe für eine ungekünstelte Melodik und für feste musikalische Formen. Alles Dinge, die ganz vortrefflich zu den Eigenheiten jenes Orchesterklanges passen — und ebenso schlecht zu den Vorstellungen, die man gemeinhin von moderner Musik sich bildet. Aber der Erfolg hat gezeigt, daß Humperdincks Art darum heute nicht weniger willkommen ist. Und die nachprüfende Kritik kann nur feststellen, daß dieser Erfolg einem ehrlichen künstlerischen Arbeiter und keinem Spekulanten zugefallen ist. Wir verachten es, wenn einer im Kunstgewerbe mit einem schlichteren Material den Prunk eines reicheren nachahmt, wir wollen nichts mehr wissen von den Fälscherstücken eines Bernini, der durch Scheinperspektiven dem Auge größere Verhältnisse vorlog. Daher Humperdincks Erfolg. Dieser Musiker kennt die stolze Musik eines Richard Wagner so genau wie nur irgend ein „Tondichter", aber er will kein Musik-Bernini sein, will nicht größer scheinen als er ist. Das fühlt das Publikum, und für diese offene, einfache Art, die Vorbedingung jedes wirklich künstlerischen Schaffens, bekommt es endlich wieder Verständnis. Das neue Werk Humperdincks kommt auch äußerlich wieder der alten Nummeroper um einige Schritte näher. Gesprochene Dialoge werden eingeschoben, hin und wieder auch kurze Melodramsätze. Die Nummern heben sich wie in klaren Lokalfarben gegeneinander ab. Jede Nummern heben sich wie in klaren Lokalsich durchgearbeitet. Innerhalb ihrer Grenzen wird das Leitmotiv zum Thema, zum Thema im Sinne des Symphonikers. Das ist eine Kombination, die sich, wie Humperdinck beweist, sehr wohl durchführen läßt. Sollte ich einige besonders gut gelungene Stücke namhaft machen, so wären es die beiden prächtig kontrastierenden Zwiegesänge im ersten Akt, das Quartett am Schluß des zweiten und das Lied zum Spinett im dritten.

Ueber den Text ist kaum mehr zu sagen, als daß er das große Publikum gut unterhält und verwöhntere Leute nicht stört. Das Lustspiel des Dumas, „les Demoiselles de Saint-Cyr" bildet die Grundlage. Zwei Kavaliere werden überrascht beim Flirten im Park des Damenstiftes von St. Cyr, dessen Vorsteherin die am Hofe des Sonnenkönigs allmächtige Maintenon ist. Ein Kabinettsbefehl heißt die Kavaliere so lange bei Wasser und Brot in der Bastille festhalten, bis sie die beiden jungen Damen aus St. Cyr zu heiraten bereit sind. Sie fügen sich der Gewalt, trennen sich aber bereits am Tage der Trauung von ihren jungen Frauen, um an den spanischen Hof zu gehen. In Spanien hoffen sie ein noch freieres und bunteres Leben als in Paris zu treffen, finden aber eitel Etikette und Langeweile. Die Vergangenheit steigt immer lockender vor ihnen empor, ja, sie sehnen sich nach ihren Frauen, und als sie „in geheimer Mission" eines Tages in Madrid ankommen,

Digitized by Google

klären die letzten Mißverständnisse sich auf, und aus der Heirat wider Willen wird eine Heirat aus Liebe. Dumas hat den Stoff mit derber Bühnenhand bearbeitet, und es läßt sich nicht behaupten, daß der Text Humperdincks sonderlich feiner wäre. Aber die Musik klebt nicht am Text, sie gibt die Stimmung, nicht die Ereignisse, und so bekamen wir ein musikalisches Lustspiel, auf das wir stolz sein dürfen.* Willy Pastor

Zur Schillerfeier

Wo man ein Schiller-Konzert geben will, wird für jeden Kreis, ob groß oder klein, das Hauptwerk sein und bleiben: Beethovens neunte Symphonie. Freilich, sie wird in ursprünglicher Besetzung nur großen Verbänden ausführbar und zugänglich sein. Wie wäre es aber mit einer Aufführung, die das Klavier heranzöge, die unter Umständen einzelne Teile, etwa den vokalen, oder auch von ihm nur den B-dur-Teil verwertete? Bei Breitkopf sind alle Symphonien Beethovens in zweihändiger Uebertragung von Liszt erschienen; bei Schott die Einrichtung der Neunten für zwei Klaviere von Liszt, die sich natürlich besonders eignen würde. Jedenfalls sollten unsere höheren Schulen bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, für die neunte Symphonie Verständnis zu erwecken. Im Jahre 1859 zog die Neunte zum ersten Male in die breiteren Kreise: warum sollte sie 1905 nicht wiederum tiefer in das Herz des deutschen Volkes eindringen?

K G

„Theaterjahre?"

Liszts Legende der Heiligen Elisabeth wird in Stuttgart jeden Palmsonntag im Theater aufgeführt: manchmal bringt der Ostermontag eine Wiederholung. Vielleicht gerade, weil Liszt die Musik ursprünglich nicht für die wirkliche Bühne schuf, übt sie jetzt mit der szenischen Wirklichkeit zusammen eine so tiefe Gewalt aus. Wenn man sich die erlebten Eindrücke vergegenwärtigt, so darf man dem Werke gewiß den Wert eines idealen Volksstückes zuerkennen. Gewollte Volksstücke leiden meist unter gewollter Einfachheit. Diese Einfachheit Liszts aber ist die natürliche, notwendige Aussprache eines großen Geistes; man hat nicht das Gefühl, zum Primitiven herabzusteigen, sondern durch's Einfache emporgehoben zu werden.

Aber noch eines anderen Gedankens wegen erwähnen wir diese Aufführung heut. Sie legt die Frage nahe: könnte es nicht einmal ein Theaterjahr geben, wie man ein Kirchenjahr hat? — wir meinen, ob gewisse Werke der echten Kunst nicht besonderen Gelegenheiten, seien es auch nur Daten, eingeordnet werden könnten? Wenn es regelmäßige Festspiele mit Gluck, Mozart, Wagner innerhalb des Theaterspielplans gäbe! Wenn jeder wüßte, Weihnachten, Ostern kann ich das und das hören, um die Pfingstzeit z. B. den Ring — der wird in Stuttgart regelmäßig dem lieblichen Fest aufgespart — wie anders könnte man sich auf Genüsse und Erlebnisse freuen, vorbereiten, und wie anders könnten sich auch die Aufführenden einüben! Welchen Sinn haben die kalten Möglichkeiten, an jedem Winterabend jedes Werk des Spielplans vorgesetzt zu bekommen — verwirklicht kann ja doch nur eine werden.

K Grunsky

Julius Kniese †

Die Bayreuther Festspiele sind von einem schweren Verlust betroffen worden. Professor Kniese ist unerwartet schnell in Dresden verschieden. Als Chormeister wie als Lehrer der Einzelsänger hat er über zwei Jahr-

---

* Das nächste Heft bringt eine Notenbeilage aus Humperdincks Oper.

Digitized by Google

zehnte lang an den Festspielen mitgewirkt. Unangefochten, bekannt bei Freund und Feind war sein künstlerischer Ernst; wer bei Kniese seine Partie gelernt hatte, dem war sie geläufig wie ein heiliger Spruch, dem war auch Blick und Verständnis für den geistigen Gehalt geschärft. Wer wird den Treuen nun ersetzen? Möge die große Aufgabe eine bedeutende Kraft bereit finden. Die Festspiele des nächsten Jahres erheischen einen ebenbürtigen Nachfolger. K G

Bildende und angewendete Kunst

Bauordnungssünden

Das Sündenregister unsres verwahrlosten bürgerlichen und bäuerlichen Baubetriebes hat zwei Rubriken: Begehungssünden und Unterlassungssünden. Zu den Begehungssünden zählt alles, was der Bauende aus Stumpfsinn, unternormal entwickeltem Sehvermögen, fehlender Kraft zur sinnvollen Gestaltung, aus billigem Protzenwollen, Erwerbsgier und andern unvornehmen Instinkten verbricht. Was bei den Begehungssünden zum Teil entschuldigt, ist in diesen Blättern wiederholt besprochen worden. Bei den Unterlassungssünden hat der einzelne Bauunternehmer noch weit triftigere Gründe der Reinigung für sich und andere, denn, indem er sie begeht, erfüllt er großenteils als guter Bürger, was die Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat, in Gestalt der Ortsbaupolizei von ihm fordert. Eben das baupolizeiliche Bestimmungswesen steckt ja heute voll alter und junger Torheiten. Nicht nur die Lust am Reglementieren, am strammen Gleichmachen und Ordnunghalten äußert sich da über Gebühr. Auch die an sich so dankenswerte Besorgtheit um ungehinderten Verkehr, um Luft und Licht, um Gesundheit und Schutz vor Feuersgefahr hat uns in ihren Uebertreibungen vieler schöner Baumöglichkeiten beraubt, die früheren Tagen offenstanden. Und nicht zuletzt hat geschadet das gedankenlose Uebertragen von Verordnungen, die in der großen Stadt vielleicht notwendig sind, auf die Kleinstadt oder gar auf ländliche Verhältnisse.

Wir eröffnen heut eine kleine Vorstellung solcher bedenklicher Paragraphen, von denen jeder einzelne mehr als Symptom denn an sich zu bedeuten hat. Wollte man dadurch weitum im Lande zu ähnlichen Nachmusterungen angeregt werden, damit weggeschickt werde, was zum Dienste nicht taugt!

Beginnen wir mit einem kleinen, aber sehr bezeichnenden Fall. Eine Sache von schon an sich zweifelhafter Schöne ist die „Eisenstaketerie". Aber ihre dünnen Spieße verdrängen manchen Orts nicht nur auf behördliches Kommando die alten gemütlichen Holzzäune, die ihre größere Hinfälligkeit doch guten Teils dadurch wett machen, daß man die einzelnen Stangen ausmustern und ergänzen kann, nein, sie bedrohen auch schon die alten, grundsoliden Garten- und Weinbergsmauern in ihrem Bestand. Stellenweise sucht man diese jetzt sozusagen mit indirektem Feuer zu bekämpfen. Die baupolizeilichen Bestimmungen in der Nieder-Lößnitz bei Dresden, die vorwiegend ländlich und mit Villen bebaut ist, verlangen nicht nur, daß jede neue Einfriedigung Eisenstakete von exakt vorgeschriebener Höhe haben, nein, sie machen auch die Erlaubnis für den kleinsten Um- und Neubau auf älteren Besitzen davon abhängig, daß die alten Mauern entfernt und „vorschriftsmäßig" durch das dürre Staketwesen „ersetzt" werden! Nun wissen wir alle, wie sehr gerade Mauern die stille Heimlichkeit der Gärten erhöhen. Wissen alle, wie gerade Mauern, wenn sie verwittern oder umsponnen werden, mit

Digitized by Google

der Natur zusammengehen und ganz ungesucht selbst zu malerischen Motiven werden, wie ein Gitter kaum je. Wissen, wie sie den Blüten- und Blattpflanzen auch ohne dies zu Hintergründen, zu Folien werden. Und gerade der höhenumgrenzten Flußebene der Niederlößnitz gibt nichts so sehr den reizvoll bestimmten Charakter einer sinnvoll kultivierten, traulich bebauten Landschaft, wie eben diese anheimelnden Weinbergs- und Gartenmauern. Tut nichts, sie werden zu Tode verordnet!

Aus diesen und anderen Fällen, von denen später zu reden sein wird, ergibt sich als Hauptsache immer die Forderung einer wohlüberlegten Anpassung der Vorschriften an die besonderen Verhältnisse. Nicht nur Großstadt und Kleinstadt, Verkehrsstraße oder Wohnstraße, Stadt und Land, Ebene oder Bergland, nein, auch Volksart und Alter und Höhe der Kultur, Erwerbsweise und Bevölkerungsdichtigkeit, Schönheitswert der Natur und der alten Architekturen machen überall tiefgehende Unterschiede. Wer sie nicht beachtet, fördert eine Gleichmacherei, die ein Verärmen, ein Veröden bedeutet.

Carl Meißner

☞ Menzels Vaterunser

Im Jahre 1837 veröffentlichte Menzel eine lithographierte Darstellung des Vaterunsers, eine figuren- und beziehungsreiche Komposition in Herzform, die von einem kreuzförmigen Aufbau getragen wird. In der Studie zu diesem Blatte, die jetzt Julius Kurth (Berlin, R. Wagner) veröffentlicht hat, wird zum ersten Male ein Brief Menzels über den Sinn der Zeichnung mitgeteilt. Er nennt sie einen Versuch: „den bis jetzt nur von der positiven Seite aufgefaßten Gegenstand zugleich von der negativen zu behandeln.“ Brief und Bild sind in getreuer Nachbildung der Schrift beigegeben.

Schiller-Kuriosa

Ja — oder erscheinen bei näherem Hinsehen nicht schon die überzeugungstreuen Versuche kurios, Schillern zu Parteizwecken rot oder schwarz oder sonstwie anzustreichen? Die ewgen Rechte, die „droben hangen unveräußerlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst“ — welches Schillerwort könnte die Ueberzeugung der Sozialdemokratie anschaulicher bekräftigen? Fehlgeschossen! ruft man zur Rechten. Das Rütliwort Stauffachers bekomme doch erst die rechte Beleuchtung durch Attinghausens „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an“, und durch des Dunois „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr alles freudig setzt an ihre Ehre“. Ein Dritter erhebt sich und verkündigt den Aristokraten Schiller. Mehrheit? „Mehrheit ist der Unsinn!“ Ein Vierter liest befriedigt in der „Jungfrau“: „Und Hochmut ists, wodurch die Engel fielen, woran der Höllengeist den Menschen faßt.“ Diesen Satz und ähnliche unterstreicht und sperrt er in einer Schillerausgabe fürs katholische Volk. Ein anderer geistlicher Herr entschuldigt die Aufsässigkeit des Pfaffen Rösselmann vor der Stange mit dem Hut: „Das höchst unwürdige Verhalten, welches dem Pfarrer hier von Schiller zugeschrieben wird, läßt sich vielleicht auf Frießhardts boshafte Phantasie zurückführen; sonst muß es dem Dichter zur Last gelegt werden.“ Auch die Frauenrechtlerinnen stellen sich ein, um Schillern als Verherrlicher der politischen Frau zu feiern. „In der Mehrzahl seiner Dramen finden wir eine, wenn nicht mehrere Frauen, die mit großem Verständnis und intensiver Anteilnahme die Gesichtspunkte der Allgemeinheit vertreten, eine wirkende, leitende, anfeuernde Rolle im Geschick ihrer Zeit darstellen.“ Schon vor Jahren aber hat ein deutscher Gelehrter den Dichter

Digitized by Google

als Zeugen dafür angeführt, daß der Militärstand der erste sei, im Vorwort zu seiner Kulturgeschichte spricht Hellwald „mit Schiller“: „Und kein Rock hat mir unter allen Wie mein eisernes Wams gefallen.“

„Mit Schiller“? Ist denn *Schiller* der Küraſſier, den er schildert? Ist er irgend *eine* der Gestalten, die er sprechen *läßt*? Als ob sich aus den Reden der Charaktere in einem einzigen guten Drama nicht genau so treffend für und wider den Dichter, oder die Partei, für und wider die Moral zitieren ließe! Wir sollten doch eigentlich über die unfreiwillige Komik solcher Anekdotenlüfte hinaus sein, wenigstens, wo wir zur Oeffentlichkeit reden wollen. Wer kann wissen, welcher Partei Schiller angehören würde, wenn er die *heutige* Welt kennen lernte!

Nach solchen Verkehrtheiten wirken allerhand drollige Entgleisungen zum jetzigen Feste wesentlich harmloser. So der Versuch eines Provinzwochenblattes, „Die Räuber“ frei nach Schiller als Lesestoff für *seine* Leute zu verarbeiten. Man höre die Beschreibung der Gebrüder Moor: „Wie ungerecht hatte aber auch die liebe Natur ihre Gaben bei diesen beiden Knaben verteilt; während schon als Knabe Karl durch Schönheit des Körpers und Geistes, ganz das Ebenbild seiner verstorbenen Mutter, sich auszeichnete, war dies bei Franz das Gegenteil, geradezu häßlich hätte man ihn nennen können. Kein Wunder darum“ u. s. w. Die Räuber als Hintertreppenroman — seine ausgiebige Verbreitung wäre sehr möglich, und der Verleger würde gewiß noch beanspruchen, als Volkserzieher zu gelten. Unübertrefflich ist das Festprogramm einer süddeutschen Schillerfeier: „Lebende Bilder: *klassische Marmorgruppen aus Wilhelm Tell*.“ Auch die Schiller-Würste erfreuen des Heiteren Herz, die eine schwäbische Gemeinde an die Schulkinder statt der Schillerschen Gedichte zu verteilen beschloß, die vorgeschlagen waren. Und wenn uns mißbilligend Programme geschickt werden, auf denen nach der Schillerfeier Tanz und Abendessen verheißen wird, so wundert uns das als Sympton einer Stimmung, die wir nicht verstehen können. Warum denn nicht, *nach* der Feier? Dann besagt es immerhin noch *nicht*, daß „dies Geschlecht kann sich nicht anders freuen als bei Tisch“ — den Tag als *Trauer*fest begehen zu sollen, das wird doch wirklich das schlichte Gefühl als künstlich empfinden müssen.

Schließlich sei noch ein Kuriosum aus nächster Nähe mitleidlos ans Licht gerückt: unsere Proben aus Schillers Briefen in diesem Hefte sind teils in alter, teils in neuerer Orthographie zu lesen. Sollte hier ein Versehen Schillers vorliegen oder sollten etwa wir selber genaue Anweisungen an die Setzer vergessen und den Schaden zu spät bemerkt haben?

Digitized by Google

Unsere Bilder und Noten

Vor unser Heft setzen wir in einer farbigen Nachbildung, die wir durch einen glücklichen Zufall unmittelbar nach dem Original vornehmen konnten, Anton Graffs Schillerbildnis, das im Körner-Museum zu Dresden aufgehoben wird. Es gilt für das künstlerisch beste von allen Schillerbildnissen, die nach dem Leben gemalt worden sind. Schiller wollte es gern für seine Gattin erwerben, doch war ihm der Preis zu hoch, später kaufte es Körner. In des Dichters 31. Lebensjahre entstanden, zeigt es ihn nicht ganz ohne „Schönung", aber doch sprechend und geistig. Das von Leo Samberger dem Dürerbunde gewidmete neue Schillerbild steht unserm Urteil nach unter den nach dem Tode gezeichneten obenan, was allerdings bei einer der größeren Ausgaben noch mehr hervortritt, die jetzt zu Gunsten des Dürerbundes verkauft werden — es geht auf ganz andere Ziele, als auf höchstmögliche körperliche Aehnlichkeit aus, es will nichts vermitteln, als den Gesamteindruck der geistigen Persönlichkeit dieses Großen, das aber gelingt ihm in der allerkraftvollsten Weise. Von den anderen Schillerbildnissen, die neuerlich erschienen sind, stammen bei weitem die drei besten von Karl Bauer, sie werden solchen Augen, die im Aufnehmen bildender Kunst nicht geübt sind, schneller vertraut werden, als das Sambergersche. Welches von den dreien der Käufer vorzieht, wird er bei vergleichendem Betrachten in der Kunsthandlung entscheiden, wir bilden die vom Württembergischen Goethe-Vereine herausgegebene Ausführung ab. Von den „historischen" Schillerbildnissen zeigen wir dann noch einige wenig bekannte, die doch interessant sind. Von ihnen das älteste ist Höflingers Gemälde, für Dalberg 1781 gemalt, also damals, als die „Räuber" zuerst und ohne Dichternamen als Buch erschienen. Gleichfalls noch aus der Mannheimer Zeit stammt das dem ältern Tischbein zugeschriebene Porträt, das Könnecke „jedenfalls das charakteristischste Bildnis des noch nicht abgeklärten Stürmers und Drängers" nennt. Die ovale Silberstiftzeichnung von Dora Stock, die wir dann wiedergeben, ist 1787 entstanden, sie war bisher nur durch den Stich von Schreyer bekannt, nach dem Originale ist sie in dem eben erschienenen „Marbacher Schillerbuche" des Schwäbischen Schillervereins zum ersten Male vervielfältigt worden. Weiteren Kreisen noch unbekannt ist auch die erste, im März 1904 begonnene Originalmodellierung der in der späteren Ausführung allgemein bekannten Schillerbüste Danneckers, sie befindet sich im Weimarer Museum und übertrifft an Bildnisähnlichkeit unzweifelhaft die spätere Ausführung. Wer das reichste Bildermaterial über Schiller zusammen haben will, den verweisen wir auch an dieser Stelle auf Könneckes in der Elwertschen Verlagsbuchhandlung zu Marburg erschienene billige Biographie in Bildern „Schiller", unsre Reproduktionen nach Tischbein und Dannecker sind ihr entlehnt.

Digitized by Google

Nur einen Gruß gleichsam wollen unsre Noten zur Schillerfeier mitgeben. Unsere musikalischen Leser wissen, wie schwer es ist, Schiller durch die Musik zu verherrlichen. Das einzige ewige Werk wäre Beethovens neunte Symphonie, die 1859 Schillerscher Gunst ihre letzte Verbreitung verdankte, um sich 1905 als ebenbürtige Schöpfung zur Feier darzubieten. Genug, wenn wir auf Beethoven hingewiesen haben; etwas aus der Neunten wiederzugeben hieße in solchem Fall zweifeln am Streben des Musikfreundes, der sich jetzt die Symphonie auf irgend eine Weise aus begeistertem Bedürfnisse heraus, zu eigen machen wird. Aber es gibt ja, wie der Dürerbund zeigte, eine stattliche Reihe von Kompositionen, an welche die Schillerfeier erinnert; der Gefeierte selbst hatte nicht solch ein inniges, notwendiges Verhältnis zur Musik, daß er uns heute unwillkürlich etwas Bestimmtes ans Herz legte. Also wir haben die Wahl. Und so bitten wir den Leser, sich den Männerchor von Peter Cornelius anzusehen. Einer kleinen Episode aus der Glocke lauscht der Tondichter die musikalische Stimmung ab; daß sie ernst und schwer ist, dürfte dem Feste mit seinen mannigfachen Gegebenheiten kaum widersprechen. Mögen die Singenden vor einigen Schwierigkeiten nicht zurückschrecken! Wenn die homophone, auf harmonischen Ausdruck abzielende Satzweise in ihren bezeichnenden Ausweichungen dem Ohre einmal eingeprägt ist, wird sich der Sinn willig dem tief empfundenen Gehalt hingeben. Brauchen wir auf einzelnes, wie den unaufdringlichen Glockenton des zweiten Basses, aufmerksam zu machen? Wir fürchten die Freude zu stören, die man über selbstentdeckte Schönheiten empfinden wird. Das Stück ist so gesetzt, daß es mühelos am Klavier auf den musikalischen Wert geprüft werden kann; kaum ist nötig zu bemerken, daß die beiden im Violinschlüssel notierten Stimmen eine Oktave tiefer erklingen. Etwas mehrstimmiges wählten wir, damit das festliche Gefühl der Gemeinsamkeit und gemeinsam verbundener Mitwirkung zum Ausdruck komme. Ueber die Gesamtausgabe der Werke von Peter Cornelius wird der Kunstwart sofort nach Abschluß des Unternehmens berichten; unser Chor ist dem zweiten Band entnommen. Der erste enthält die Lieder, der zweite Duette und Chöre, der dritte die ursprüngliche Partitur des „Barbier von Bagdad".

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz — Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

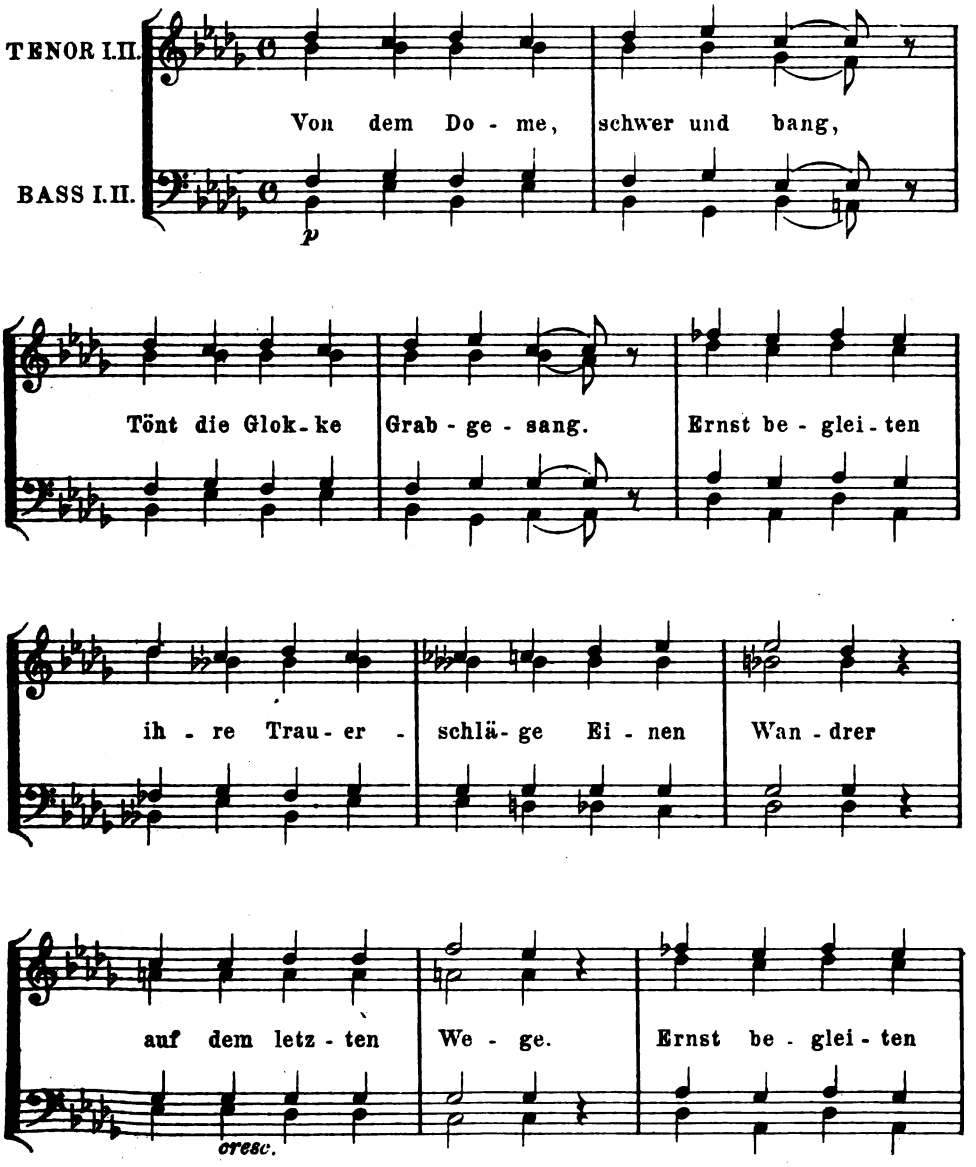
PETER CORNELIUS

VON DEM DOME, SCHWER UND BANG.

(Aus Schillers Glocke.)

4 stimm. Trauerchor für Männerstimmen.

Ruhig gehend, nicht zu langsam.



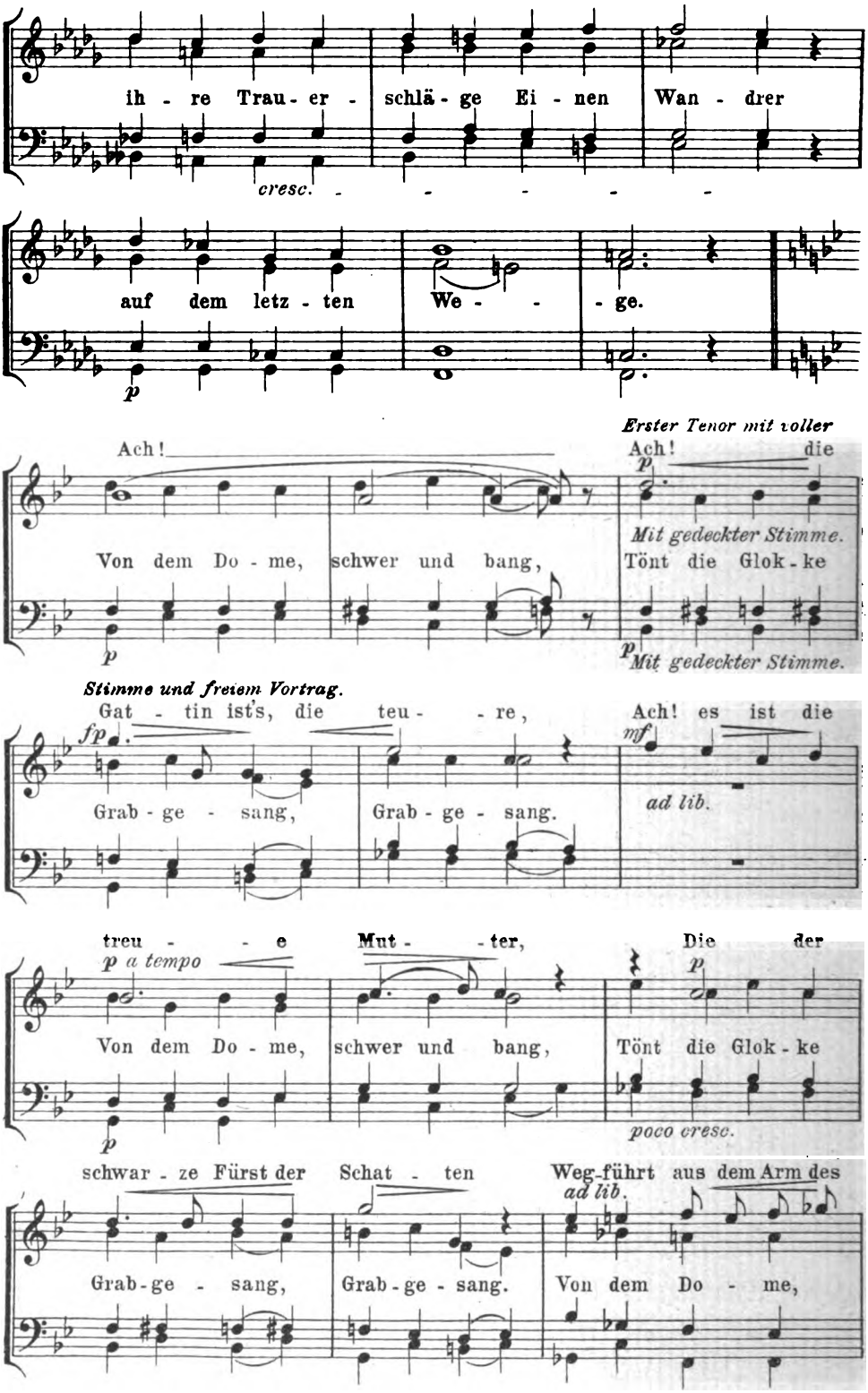
Aus der Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, mit Erlaubnis des Verlags.

Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München.

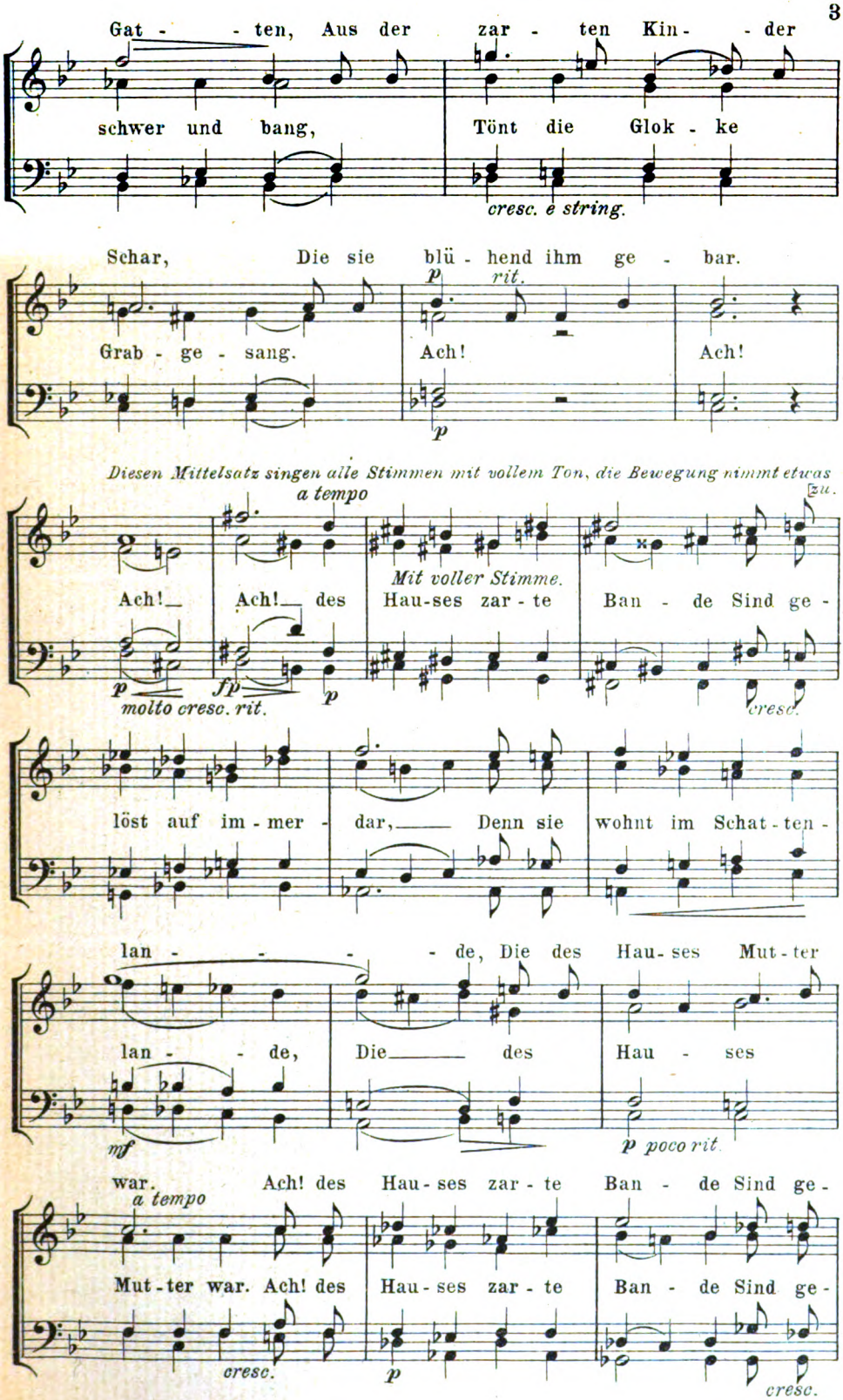
Alle Rechte vorbehalten.

56755

Digitized by Google

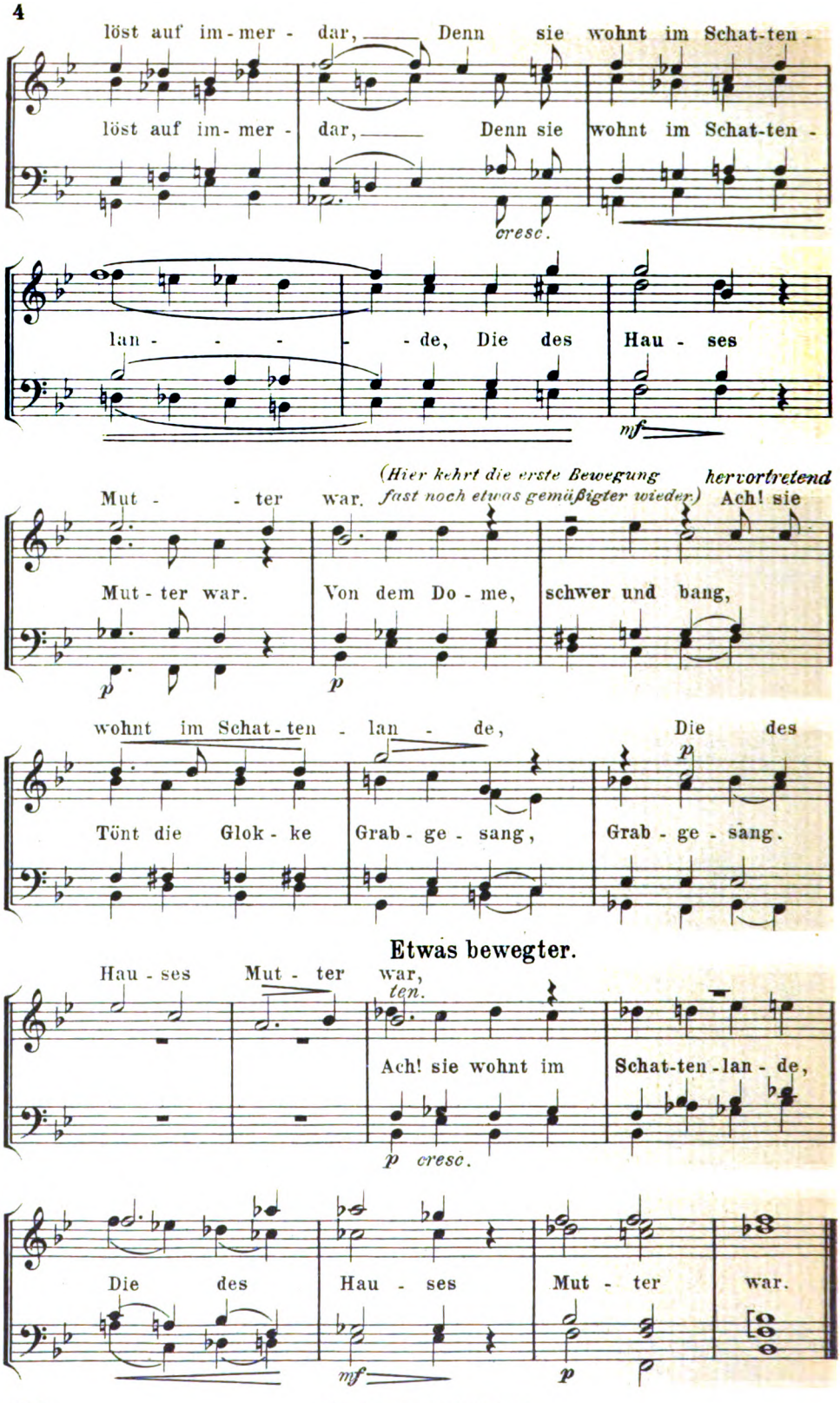


Digitized by Google



56755

Digitized by Google



56755

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF MENZEL

KW

Digitized by Google

Zweites Maiheft 1905

18ter Jahrgang Heft 16

Von allerhand Festlichkeit

Die Festsaison ist zu Ende, die Zeit der Erholung [illegible]. Mehr oder weniger blaß und blasiert, [illegible] Erinnerungen und Eroberungen sucht [illegible] den Schutz der Zurückgezogenheit auf [illegible] erholen wir uns von den Anstrengungen des [illegible] geben wir endlich diesen lästigen Festlichkeiten [illegible].

Eine drollige Frage für den, der diese [illegible] von außen her betrachtet, der sie an dem heiteren Feste [illegible], wo er sich vielleicht in der Stille von Festlichkeit und [illegible] schaffen hat. Eine Erholung von dem, was Erholung [illegible] gewähren sollte! Denn das sollen unsere Feste [illegible] ursprünglichen Wesen nach? Sie sollen das Grau des [illegible] Alltages sonntäglich heiter unterbrechen. Sie sollen [illegible] diesem fruchtbaren Alltage herauswachsen als Blüten eines [illegible] gesteigerten Lebensgefühls, als Ausdruck der Lebensfreude, die [illegible] selbst ansichtig und bewußt werden will in hoher [illegible] schaft. Durch Heiterkeit das menschliche Leben [illegible] — der schute Leo hatte den Wert solcher Kunst klug [illegible] betrieb sie systematisch. Vielleicht eben darum aber mißlang [illegible] allen, die nach ihm die Kunst systematischer Heiterkeit [illegible] jeden Preis und zu jedem Zweck ausübten. Diese [illegible], von der man „sich erholen" muß — man könnte auch sagen, sich erholen muß, weil man sich, sein tieferes Selbst in der Gefahr des Verzehrens, des Verlustes fühlt.

Doch sehen wir von der Festschmerzlichkeit unserer modernen Gesellschaftsmenschen ab und suchen wir im „Volke" nach der echteren Festlichkeit. Das Volk und seine Feste suchen wir — was wir finden, sind Vereine, Bünde, Gesellschaften; Kränzchen des Kaffees, des Tarocks, der Gemütlichkeit; es ist ferner der Stammtisch und endlich, als kleinstes, aber zahlreichstes Lebewesen, [illegible] sam der Geselligkeit und geselligen [illegible] Kneipverlust der Tisch des männerwürdigen [illegible] bedeutsam auf. In seinem Zeichen, [illegible] wahrhaft bescheidenen geistigen Selbstgen[illegible] breite Geselligkeit. Und — Gott sei's [illegible] Volksfestlichkeit nicht minder.

Man könnte sagen: Würfelspiel [illegible] des weltbeherrschenden Germanen Zeitvertreib [illegible]

Digitized by Google

ADOLF MENZEL.

Digitized by Google

Zweites Maiheft 1905

18ter Jahrgang Heft 16

Von allerhand Festlichkeit

Die Festsaison ist zu Ende, die Zeit der Erholung beginnt. Mehr oder weniger blaß und blasiert, mehr oder weniger reich an Erinnerungen und Eroberungen sucht unsere „gute Gesellschaft" müde den Schutz der Zurückgezogenheit auf und überlegt: wie und wo erholen wir uns von den Anstrengungen des Vergnügens? Wie entgehen wir endlich diesen lästigen Festlichkeiten?

Eine drollige Frage für den, der diese so beredsame Festlichkeit von außen her betrachtet, der sie an dem heiteren Ideale mißt, das er sich vielleicht in der Stille von Festlichkeit und Festesfreude geschaffen hat. Eine Erholung von dem, was Erholung sein und gewähren sollte! Denn das sollen unsere Feste doch wohl, ihrem ursprünglichen Wesen nach? Sie sollen das Grau des arbeitsamen Alltages sonntäglich heiter unterbrechen. Sie sollen recht eigentlich aus diesem fruchtbaren Alltage herauswachsen als Blüten eines hochgesteigerten Lebensgefühls, als Ausdruck der Lebensfreude, die ihrer selbst ansichtig und bewußt werden will in hochgestimmter Gemeinschaft. Durch Heiterkeit das menschliche Leben zu verlängern — der zehnte Leo hatte den Wert solcher Kunst klug erkannt und betrieb sie systematisch. Vielleicht eben darum aber mißlang sie ihm und allen, die nach ihm die Kunst systematischer Heiterkeit durch die Festlichkeit um jeden Preis und zu jedem Zweck ausübten. Diese Festlichkeit, von der man „sich erholen" muß — man könnte auch sagen: sich herholen muß, weil man sich, sein tieferes Selbst in der Gefahr des Vergessens, des Verlustes fühlt.

Doch sehen wir von der Festschmerzlichkeit unserer müden Gesellschaftsmenschen ab und suchen wir im „Volke" nach der wahren Festlichkeit. Das Volk und seine Feste suchen wir — was wir finden, sind Vereine, Bünde, Gesellschaften; Kränzchen des Kaffees, des Tanzes, der Gemütlichkeit; es ist ferner der Stammtisch, und endlich, als kleinstes, aber zahlreichstes Lebewesen, als einfachster Zellenstaat gleichsam der Geselligkeit und geselligen Festlichkeit taucht aus verwölkter Kneipenluft der Tisch des männerwürdigen Skates oder der des Tarocks bedeutsam auf. In seinem Zeichen, und das ist im Zeichen einer wahrhaft bescheidenen geistigen Selbstgenügsamkeit, steht all unsere breite Geselligkeit. Und — Gott sei's geklagt — unsere sogenannte Volksfestlichkeit nicht minder.

Man könnte sagen: Würfelspiel und Becherlupf sei von jeher des weltbeherrschenden Germanen Zeitvertreib gewesen: er habe ihm

Digitized by Google

nichts geschadet, er marschiere dennoch voran und in manchen Dingen weit voraus dem großen Völkertroß der Zivilisation, ja der Kultur. Angenommen, es sei so, bliebe da nicht immerhin noch zu fragen, was der Deutsche, nein: was das deutsche Volk vermöchte, wenn es vom Gewohnheitszwange seines liebsten Zeitvertreibes etwas freier würde, als es ist? Wir tun uns gern etwas zugute auf unser gesteigertes Innenleben, auf unseren Sinn für häusliches Behagen, für das traute „Heim", für die Familie und ihre sittigende, stählende Kraft. Italiener und Franzosen, deren Fenster zugleich Türen auf die Straße sind und die ein öffentlich zerstreutes Leben führen, erscheinen uns gar leicht oberflächlich, wurzellocker, seelisch minderwertig. Dabei aber hat sich bei uns die Lebensführung mit der gesamten Lebenshaltung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weiter aus dem stärkenden Frieden des Hauses hinaus auf die Straße gezogen, in eine nervenzerstörerische Oeffentlichkeit hinaus, und von da zur Erholung nicht, wie es uns angemessen wäre und wie es der Engländer zäh festgehalten hat: ins Haus zurück, sondern weiter vom Hause weg und in die Kneipe hinein. Mit Kind und Kegel, das ist vielleicht das bedenklichste dran. Jedenfalls ist es das Unterscheidende der neuen von der alten Kneipengeselligkeit. Das gute alte Zechen, das Pokulieren, das seinen geistigen Stil, seine tolle Heiterkeit auch in der Trunkenheit nicht verlor, das recht eigentlich als ein Untertauchen im Strome des methodischen Unsinns geübt wurde, wird heute mehr und mehr durch den gewohnheitsmäßigen „Aufenthalt" in der Kneipe ersetzt. Die dicke Luft dort beruhigt so. Sie sollte uns, namentlich aber die Frauen, eher beunruhigen.

In der dicken Kneipenluft gedeiht neben mancher anderen tauben Blüte unserer Geselligkeit vor allem eine: der Lärm. Er schwingt vom Straßentreiben herein und legt sich lähmend auf die Nerven, er erstickt grade die feinsten und wertvollsten Regungen zu tieferer Aussprache und gehobener, weltentrückter Stimmung. Man sollte meinen, grade der Lärm der Großstadt müßte die Sinne für den Reiz einer gedämpften Geselligkeit geschärft haben. Gewisse Dinge lassen sich eben nicht mit Stentorstimme sagen; geschieht es doch, so klingen sie leicht lächerlich und leer. Unser Kneipenwesen befördert diese Leerheit oft bis zur Unerträglichkeit; es beeinflußt den „Ton des Hauses" in so ziemlich allen seinen Abstufungen. Allerdings neigt der Deutsche von vornherein zu lautem Sprechen, zu lebhafter Geberde. Die schwere Zunge, das Ringen um den sprachlichen Ausdruck ist sein Erbteil seit je. Und ganz gewiß soll die englische Zugeknöpftheit und Kühle, die jede unmittelbare Aeußerung des Gefühls als shocking ächtet, nicht unser Ideal werden. Aber bei aller Herzlichkeit und Gemütlichkeit braucht man doch nicht im kleinen Kreise zu lärmen, als habe man das Geheul der „Elektrischen" zu übertönen oder das homerische Gelächter und das Stimmengeschwirr eines Bräukellers sieghaft zu bezwingen. Vollends bei Festlichkeiten schwillt der sinnlose Lärm ins Unwahrscheinliche. Ein Fest ohne „Radau" erscheint den Meisten überhaupt nicht als Fest. Manche ältere Zeit fühlte und feierte anders. Sie bewegte sich inmitten ihres Zeremoniells unvergleichlich freier, feiner, liebenswürdiger. Sie hatte mit ganz bestimmten Formen des Anstandes

Digitized by Google

auch ihr eigentümliche Gefühle des Abstandes geweckt und halb unbewußt großgezogen, des Abstandhaltens im körperlichen wie im geistigen Betragen, in Rede und Gegenrede. Wie abgetönt und anmutig stilisiert erscheinen uns heute die Dialoge bei Jean Paul, Wieland oder E. T. A. Hoffmann, ja bei Iffland oder Kotzebue ist dieser stillere Zeitgeist selbst in Trivialitäten mächtig. Im heutigen Zeitalter des gehobenen Verkehrs hat sich die Würdigkeit unseres Verkehrens miteinander leider nicht gehoben noch vertieft, sondern, auf die Breite hin angesehen, ganz entschieden verflacht.

Wir stoßen auch hier, wie überall, wo tiefergehende psychische Aenderungen ins Auge fallen, auf wirtschaftliche Gründe, kommen auch hier um die Einflüsse der modernen Großstadt nicht herum. Der heutige Mensch, der seine zehn Stunden angestrengter Arbeit hinter sich hat, findet in der beschränkten Häuslichkeit seiner halben Großstadt-„Etage" die Erquicklichkeit nur schwer, die unsere behäbigen Altvordern fanden, wenn sie das spanische Rohr in die Ecke gestellt, den Zylinder mitsamt dem Geschäftsmenschen an den Nagel gehängt hatten und nun die eine oder andere Liebhaberei vorzogen; sei es das Kohlpflanzen hinterm Haus oder Häuschen, sei es das Sammeln der schönen Gesteine oder das Studium der schönen Künste und der beruhigenden Philosophia. Das Pendel der modernen Psyche aber schwingt nicht mehr von der Aktion zur Kontemplation, der „Abgrund der Betrachtung" des Lebens und der Welt öffnet sich dem heiß erregten Sinne des gefahrvoll Wagenden nicht mehr so leicht: so geht er einer „Ablenkung" nach und vorzüglich dorthin, wo es was zu schauen gibt, wo er selbst geschaut wird, und wo er die tröstliche Gewißheit empfängt: tausend andere machen es ebenso wie du: eine jener Gewißheiten, mit deren Hilfe die Masse ihr Gewissen noch stets beschwichtigt hat. Kann man es aber der Frau verdenken, wenn sie diesem großstädtischen Zerstreuungsbedürfnisse nachgibt und aus dem Heim auf die Straße tritt? Steht sie allein und erwerbend im modernen Leben, so wird man es ohne weiteres begreiflich finden, daß sie nicht mehr Gretchen am Spinnrade scheinen, „markieren" will, denn sie ist es ja längst nicht mehr. Steht sie neben dem Manne, auch als Mutter, so will sie doch schließlich etwas von ihm „haben", und wenn sie die Kinder nicht allein lassen will oder kann, nun, so wandern sie eben mit. Jeder kann die Beobachtung machen, wie nicht nur an Feiertagen und auf Ausflügen, sondern im Alltag Schulkinder jeden Alters, ja selbst kleine Krabben bis spät in den Abend hinein von ihren seßhaften Erzeugern im Wirtshause festgehalten werden.

Und nun die Festlichkeit dieser innerlich allgemach Entfesteten, was kann sie anderes sein als ein hilfloses Spiel mit überlieferten aber wesenlos gewordenen Formen? Wie selten wird noch ein wirklich festliches Wort erhört! Wo ist innerliche Beteiligung in all dem blauen Weihedunst zu spüren, den man uns bei jeder Gelegenheit ins Gesicht bläst? Unsere offiziellen Festgelegenheiten — worauf laufen sie hinaus? Aufs Umkleiden, aufs Essen und Trinken, vor allem aber: aufs „militärische Schauspiel". Gleichtritt der Massen, Tusch, Trara und Kommandoton sind gute Dinge, wo sie hingehören, aber gehören sie denn so ziemlich überall hin? Die Festlichkeit wird uns

Digitized by Google

dabei sozusagen reglementmäßig vorexerziert, wir stehen dabei und recken die Hälse. Ich denke da aus eignem Miterleben an eine sehr große Gelegenheit zu einmütiger festlicher Teilnahme des Volkes, soweit es durch Berlin repräsentiert ward. Was hätte die Enthüllung des Bismarckdenkmals den Berlinern und ihren Gästen für einen Festtag gewähren können? Und was ward daraus? Abgesperrte Straßen; der berühmte energische „Polizeikordon" trat in Wirksamkeit, alles, was das Recht auf eine Uniform hatte, zog sie an und karriolte oder stelzte in den reservierten Kreis der Feier, alles andere aber blieb draußen und „mokierte sich". Dann kam das Lesen der Leitartikel, ach, der Leitartikel in den Zeitungen, und schließlich saß alles wieder einträchtig auf der Bierbank und schimpfte, kalauerte oder — spielte Skat.

Ein anderes Bild. Wer kennt sie nicht, unsere Schützenfeste? In den kleinen Nestern ganz Mitteldeutschlands bilden recht eigentlich sie den Glanz- und Gipfelpunkt der Volksfestlichkeiten im Jahr. Ist auch ihre einstmals national-politische Bedeutung gleich jener der Sänger- und Turnfeste stark verblaßt — eine Art Wertmesser für die Triebkraft unserer nationalen Festlichkeit bilden sie immer noch. Und was ist das nun für ein Druck, unter dem das Quecksilber völkischer Lebensfreude, völkischen Humores in die Höhe steigt? Und in was für eine Höhe steigt es da? Auf mehr als einem der großen, ja größten dieser Volksfeste habe ich die melancholische Erfahrung machen müssen: unter dem Hochdruck der Langenweile steigt die Feststimmung ungefähr so künstlich wie das Thermometer in der warmen Hand, ohne doch dabei den geistigen, den Nullpunkt der Phantasie wesentlich zu überschreiten. Man kommt nicht mehr auf die Festwiese, um lustig zu sein, sondern um belustigt zu werden, und ist in solcher Passivität für den albernsten Klimbim nicht bloß empfänglich sondern noch dankbar obendrein. Trotz der zweckvollen Etikettierung und Aufmachung eines solchen Festes fehlt es ihm an jedem geistigen Mittelpunkt, von dem aus auch der bescheidenste Teilnehmer zur *aktiven* Teilnahme, zur Gemeinsamkeit herangezogen werden könnte. Wer will, kann ja im ernsthaften Wett- und Preisschießen der „Bogenschützengesellschaften" einen solchen Mittelpunkt sehen, ich kann's nicht: die Schießerei spielt sich in den engen Kreisen der Mitglieder ab, und die Hunderttausende der Besucher kümmern sich um andere Dinge. Als da sind: Karussells und Luftschaukel, Variété und Panoptikum, unzählige Glückshäfen mit all dem unglückseligsten Schund der „Luxuswaren"-Fabriken, Schlachten- und Mordbilder, Menagerie, Hippodrom und Tanzsalons; zwischen alledem verstreut Buden und Büdchen der Genuß- und Nahrungsmittelbranche. Aber *was* für Nahrung, *was* für Genüsse — was für *Gerüche* schon allein!

Ganz gewiß: es gibt diesen Volksbelustigungen gegenüber auch einen anderen Standpunkt als den des Zetermordios über die hohe Blüte des allhier gezüchteten Stumpfsinns. Dieser ist ein Gewächs, dessen unfreiwillige Komik, hat man Augen und Sinne für sie, so befreiend wirken kann fast wie der gesuchte Humor der schier verwunschenen Volksfestphantasie selber. Fast wie der Humor? Nein — diese Befreiung, so ästhetisch sie gewonnen wird, erhebt sich doch auf einem anderen Gipfel ästhetischen Empfindens, als der ist, der sich

Digitized by Google

aus Eindrücken einer sehr positiven Mitfreude an der Fröhlichkeit der andern auferbaut. Dort steht man zwar auch lächelnd da, daneben und darüber; um das Dabeisein überhaupt aushalten zu können, muß man sich über die Situation stellen. Das Lächeln aber ist etwas schmerzhaft: es gilt schließlich demselben Volke, dem man angehört, das man auch in seiner unsinnigsten und abstoßendsten Gebarung nicht verleugnen darf, das man liebt und gern noch besser und tiefer lieben möchte, auf dessen Zukunft man baut, in dessen Zukunft man weiterleben möchte, und sei es mit dem namenlosesten Ergebnis schlichter Pflichterfüllung. Wer so empfindet, der darf nicht mehr nur überlegen lächeln und mit gelassener Hand den „Pöbel" seiner verdienten Polizei überantworten, der Selbstjustiz seines tödlichen Stumpfsinns, sondern der hat ein Recht, zu klagen, anzuklagen und zu mahnen. Gottlob, daß es heute doch wohl Tausende gibt, die das tun, die mit dem Stumpfsinn der Hunderttausende nicht paktieren mögen, die der seelischen Oede unserer Festlichkeiten, unserer Volksfestlichkeit aus dem Wege gehen. Und gern etwas Besseres an ihre Stelle setzen würden, wenn sie nur immer wüßten, was und wie?

Ich glaube, der alte Weg, auf dem man zunächst und sicher zu einer Besserung seiner selbst gelangt, ist immer noch der gangbarste, um auch dem Ganzen aufzuhelfen. Ein jeder kehre vor seiner Tür, und rein ist jedes Stadtquartier — auch in Dingen der Geselligkeit und Festlichkeit. Auf den Familienfesten, im kleinsten Kreise der Freunde also wäre der neue Wille zu ein paar wirklich erhöhten Lebensstunden zu erproben. Wenn unsere häusliche Geselligkeit nichts weiter ist als ein nervöses und abstumpfendes Abfüttern, wenn die feine Kunst des Gespräches nicht von Mensch zu Mensch gepflegt wird, und sei es auch mit Drangabe der Privat-Gedanken und -Interessen, die uns vielleicht sehr viel, dem Andern aber sehr wenig bedeuten, mit einem Wort: wenn wir uns nicht zur Geselligkeit wie zur Pflege und Schaffung einer anderen häuslichen Kunst einstellen und aufraffen — dann — ja dann verfallen wir eben dahin, wo wir nun leider festsitzen: jedes gesellige Beisammensein erscheint als eine lästige Pflicht, jedes Fest als eine anstrengende Arbeit inmitten der Arbeit; als eine schwer empfundene Kostspieligkeit, die man sich nur leistet, um sein gesellschaftliches Ansehen nicht einzubüßen. Als ob die wahre Geselligkeit gepflegt würde, wenn man ein „Haus macht". Ganz im Gegenteil: man mache das doch meist unzulängliche Haus hinter sich zu, so oft man kann, und geselle sich statt in die Kneipe oder ins Hotel, statt in irgendwelche „Lokale" in die frische Luft, die wir viel zu sehr entbehren. Unsere Geselligkeit ist ja ganz steifleinen verstädtert und verwintert. Während uns der Sommer seine Rosen streut, die Rosen der guten Gelegenheit zu Gartenfesten und Landpartien, zu Wasserfahrten und Naturstromereien der unterschiedlichsten Art — geht sich die gute Gesellschaft aus dem Wege, und wenn sie sich in den Kurorten, Bädern, kurz: „auf dem Lande" wiederfindet, so macht sie sich abermals durch verstädterte Formeln des Verkehres das Leben schwer. Sie schleppt den Salon oder den Ballsaal unsichtbar mit sich in den grünen Wald, auf die braune Heide und an das blaue Meer. Was hat man in dem alten, traurig zerfetzten Deutschland in Gelände, in

Digitized by Google

Schloß und Park für heiter gesellige Unternehmungen angestellt! Ohne große Kunst, mit ein paar Künsten nur, ein paar geflügelten Einfällen der guten Laune, des fruchtbaren Momentes. Hier wird uns das alte Weimar und seine Kultur der festlichen Geselligkeit noch auf lange hinaus ein Vorbild sein können. Gelegenheitsgedichte macht doch fast jeder einmal, warum pflegt man das Gelegenheitsfest nicht häufiger? Irgend eine Idee wird zugrunde gelegt, eine ernste so gut wie eine heitere, ein paar farbige Fetzen werden umgetan, die Laute hängt um, wer sie spielen, und seinen Schnabel wetzt, wer für alle und zu allen reden kann. Wo sieht man denn noch ehrbare erwachsene Menschen auf dem grünen Rasen ihrer großmächtigen Würde vergessen und jung werden im heiteren Spiel, in der Freude an der Bewegung? In einer deutschen Tageszeitung war neulich die Momentphotographie eines englischen Ministers zu sehn, der Golf spielte — der Rarität wegen, weil so was in Deutschland nicht möglich sei. Ein Minister, der „herumspringt", wo bliebe die Würde? Und es braucht auch nicht nur Sommerfeste zu geben. Ist die Winterluft unserem Geschlechte schon tödlich? Winterreisen kommen allmählich in Brauch wie der Wintersport. Warum hört man nur so vereinzelt einmal von Winterfesten? Warum so gar nicht vom festlichen „Begehen" des Frühlings? Des Herbstes? Wie schnell ist hier ein Fleck Erde gefunden und hergerichtet mit dem, was rundherum in der Natur gedeiht.

Unsere Festlichkeit ist stillos, trocken und gequält. Sie ist überhaupt keine Festlichkeit, solange der Pomp alles das ersetzen soll, was doch durch Geld nicht zu erkaufen ist. Man sage nicht, daß der so sehr differenzierte Mensch der geplagten Gegenwart nicht resolut in den notwendig flachen Freuden einer größeren Gemeinschaft „mitmachen" könnte. Sicherlich ist in ihr kein Raum für abgründige Erörterungen verborgenster Lebens- und Weltprobleme. Aber es ist doch gar zu bequem, mit der Hinweisung darauf seine eigene „Wurschtigkeit", seine Unfähigkeit zu freiem leichtem Spiel der geselligen Phantasie zu entschuldigen. Wer sich selber nicht zuzeiten vergessen kann und immer hinter der umwölkten Jupiterstirne seinen Berufsschmerzen nachbrütet, der scheint mir verdächtig, in eben diesem Berufe so ledern und unergiebig zu sein wie außer ihm. Denn aus dem Leben muß ja doch *all* unsere Tätigkeit schöpfen, und auch Geselligkeit ist Austausch von Leben. Als Austausch ist sie auch ein soziologisches Kunstwerk, das als solches der tätigen Teilnahme eines jeden bedarf, der teil an ihr nimmt und damit eins ihrer Organe wird. Sie verdichtet sich zur Festlichkeit, sobald diese Teilnahme sich in einer bestimmten heiteren Willensrichtung bewegt. Das ist dann wie beim Marschieren im Tritt: der Rhythmus der Masse trägt den Einzelnen über Hemmungen hinweg, und er selber ist doch wiederum ein Träger und Verstärker des Rhythmus. Er gibt und nimmt, und nimmt je mehr, je mehr er ans Ganze abgibt. „Die Wogen des Festes", sagt Schmock mit Vorliebe, und dabei hat er recht. Möchten wir bescheiden wieder lernen, in festlich gesteigerter Lebensfreude der Welt zu genießen, möchte der schöne „Götterfunken" unserem Volke oben wie unten mutig angefacht und fröhlich entzündet werden, soweit er noch verstohlen glüht unter dem Wust von Konvention und Philisterei, unter dem Firnis

Digitized by Google

einer Zivilisation, die keinen Heller wert ist, wenn sie uns den harmlosen Aufschwung der Seele zu wahrer Festlichkeit verkümmert und verschließt!

E Kalkschmidt

Der Don Quijote

Die wahrhaft Großen der Weltliteratur gehen in der Tat, wie sich einer unsrer Dichter ausdrückte, auf den Nagel des Daumens: Homer, vielleicht Firdusi (den kenne ich nicht genug, um ihn sicher zu beurteilen), Dante, Cervantes, Shakespere, Goethe — das ist alles. Und das griechische tragische Dreigestirn Aeschylus, Sophokles, Euripides, dazu Aristophanes? Und Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg? Und Arioste und Tasso? Und Rabelais, Molière, Viktor Hugo? Und Chaucer, Milton, Byron? Und Lessing und Schiller, Hebbel und Keller? Und Henrik Ibsen und Leo Tolstoi? Ja, das sind alles in ihrer Art geniale Erscheinungen, nationale Genien, und wenn man Weltliteratur im Goetheschen Sinne auffaßt, dann zählen sie sicher und noch manche andere mit, auch muß der Gebildete sie kennen. Jedoch, wenn es sich um „Menschheit" im allerhöchsten Sinne handelt, wenn der Begriff der „Ewigkeit" (so bedenklich er immerhin bleibt) angewandt werden soll, dann kommen nur jene fünf oder sechs in Betracht, und es stört uns weiter nicht, daß kein Franzose dabei ist und auch noch kein Slave, so gut wir wissen, was Molière bedeutet, und auch, was Leo Tolstoi besagt. Homer, der objektive Epiker, Dante, der subjektive, Cervantes, der Begründer des Romans, Shakespere, der Dramatiker, und Goethe, der Lyriker (in dem Sinne, daß selbst seine Dramen und Romane zuletzt Lyrik sind), da haben wir die Dichter, die die Menschheit wirklich braucht, die sie, ihr letzter Vertreter, mit auf jene fiktive einsame Insel zu nehmen hätte, von der dann die ebenso fiktive neue Menschheit ausgehen würde. Unser ganzes menschliches Wesen und unsre ganze menschliche Entwicklung vom sogenannten Naturzustande bis zur höchsten Kultur liegt in den Werken dieser Dichter beschlossen.

Es könnte auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen, daß alle diese Dichter, die eigentlichen und höchsten Vertreter der Menschheit, ganz ausgeprägt national sind, nationaler als viele der von uns „nationale Genien" genannten. Aber wer den Begriff der Nation als die notwendige Zwischenform zwischen Menschheit und Individuum erfaßt hat, der wird sich darüber nicht wundern. So gibt es in der Tat keinen besseren Griechen als Homer, keinen bessern Italiener als Dante, keinen bessern Spanier als Cervantes, keinen bessern Engländer als Shakespere, keinen bessern Deutschen als Goethe, und es sind nicht etwa bloß die nationalen Lichtseiten bei ihnen vorhanden, auch der nationale Schatten (ich erinnere an Shakesperes Auffassung der Jungfrau von Orleans) fehlt nicht. So ist denn auch Cervantes, dessen berühmtes Werk in diesen Tagen dreihundert Jahre alt geworden ist und diese Betrachtung veranlaßt, im Guten und im Bösen Spanier, ein Spanier des Zeitalters Philipps II., der diesen bei uns verrufenen König in Wahrheit für groß hält, und der später den schwachen König Philipp III. zur

Digitized by Google

Vertreibung der Mauren, bekanntlich einem sehr verhängnisvollen Ereignis der spanischen Geschichte, beglückwünscht. Ja, er ist ein treuer Sohn seines Volkes und seiner Zeit, dieser Don Miguel Cervantes de Saavedra, der im Jahre 1547 zu Alcala de Henares geboren wurde und zu Madrid im Jahre 1616, wahrscheinlich an einem Tage mit William Shakespere, starb, er hat wie damals fast alle Spanier nach vollendeten Studien die kriegerische Laufbahn zu Glück und Ruhm beschritten und in der großen Seeschlacht bei Lepanto mitgefochten, in ihr sogar die linke Hand verloren, dann mehrere Jahre in der Gefangenschaft der Mauren gelebt, immer stolz auf sein „altes Christentum" und seinen alten Adel. Glück hat er freilich im Kriegsdienste nicht gehabt, ist trotz großer Tapferkeit immer ein gewöhnlicher Soldat geblieben; erst mit vierzig Jahren erlangt er eine bescheidene Stellung in der Proviantverwaltung zu Sevilla, die er dann nach zehn Jahren auch wieder aufgeben muß; als armer Mann von der Feder ist er gestorben. Aber der reiche Wechsel in seinem Leben, die gewaltige Menschenkenntnis, die er erwarb, hat ihn denn wohl auch davor behütet, jenem spanischen Fanatismus, jener spanischen Starrheit zu verfallen, die das Kennzeichen so mancher anderer spanischen Größe ist; er ist noch kein Dichter der Gegenreformation; die Renaissance, die er natürlich als Student und dann auch als Soldat auf italienischem Boden kennen gelernt, hat ihn erzogen, und ihr gehört er im ganzen an. Zuletzt freilich entscheidet die Naturveranlagung, ja, das Naturell, Cervantes war kein dramatischer Geist wie Lope de Vega und Calderon, sondern ein echt epischer, und zu diesem gehört die weltüberschauende Ruhe. Vor dem „Don Quijote" hat er eine Schäferdichtung und eine ganze Reihe Dramen geschrieben, die aber bis auf zwei, das „Leben in Algier" (aus dem eignen Leben und auch epischer Natur) und die antikisierende „Numantia" verschollen sind; im Jahre 1605 gab dann der Buchhändler Juan de la Cuesta zu Madrid „Die sinnreiche Geschichte des Junkers Don Quijote von der Mancha" heraus. „Da stand eines Tages König Philipp III. auf dem Balkon seines Schlosses und sah am Ufer des Manzanares einen Studenten eifrig in einem Buche lesen und sich doch beständig in seiner Lektüre durch unaufhaltsames Gelächter unterbrechen. Señor, sagte der König zu dem Höfling an seiner Seite, entweder ist dieser Mensch ein Narr oder er liest den Don Quijote." Das Buch hatte sehr großen Erfolg. Der zweite Teil erschien im Jahre 1614, nachdem ein gewisser Alonso Fernandez de Avellaneda vorher einen untergeschobenen zweiten Teil veröffentlicht, der die Fortsetzung des Cervantes leider in mancher Beziehung ungünstig beeinflußt hat. Außer dem „Don Quijote" sind noch des Cervantes „Moralische Novellen" heute lebendig, während sein letzter Roman „Persiles und Sigismunda", ein Rückfall in den Ritterroman, nicht mehr gelesen wird.

Wie steht es freilich in Wahrheit mit dem „Don Quijote" selbst? Lesen wir ihn wirklich noch? Die Figur des „Ritters von der traurigen Gestalt" kennt wohl jeder Gebildete, auch seinen Rossinante, und sogar Sancho Pansa dürfte noch dem Namen nach allgemein bekannt sein. Aber hat man den Roman durchweg noch gründlich gelesen,

Digitized by Google

schätzt man ihn wahrhaft, stellt man sich nicht etwa nur so? Nun, das heute lebende Geschlecht gehört nicht zu denen, die besonders gründlich sind, „möglichst viel Verschiedenes" ist seine Devise, und so mag die genaue Kenntnis des großen Romans nicht so weit verbreitet sein, als man „den Anschein wachzurufen versucht". Aber zweifellos ist er doch noch wirklich lebendig, alle tieferen Naturen lesen ihn und kehren hin und wieder zu ihm zurück. Meist nimmt man ihn wohl zuerst auf der Schule vor, und das ist in der Tat das Richtige: Man muß jung sein, wenn man die zahlreichen Abenteuer, die doch zu einem großen Teil auf Prügel hinauslaufen, herzhaft würdigen soll. Nebenbei erkennt man dann freilich auch schon den mächtigen Lebensgehalt des Romans, das, was ihm den tieferen Wert verleiht, und hier und da wird einem schon die Tragik des Helden, wenn nicht „verständlich", doch gefühlsmäßig klar. Kommt man nach Jahren zu dem Werke zurück, dann beginnt er wohl vollständig zu leben und sein Schöpfer mit ihm, dann sind die Abenteuer bis zu einem hohen Grade Nebensache (so sehr man ihre „Drastik" immer noch bewundern mag), Hauptsache sind dann die sie begleitenden Reden Don Quijotes und Sancho Pansas, aus denen die Seele des „weisen und tugendhaften" Cervantes so klar hervorleuchtet, und ferner das wundervolle Gemälde des Lebens Altspaniens, das der Roman überliefert; zum Schluß der allgemein-menschliche Gefühls-Hinter- und Untergrund, der bei diesem Werk so stark wie bei wenigen andern und für den der Ausdruck „Humor" doch kaum weit genug ist. Nicht ohne tiefere Berechtigung hat man den Vorschlag gemacht, es im Gegensatz zu Dantes „göttlicher" die „irdische Komödie" zu heißen.

Bekanntlich wurde der „Don Quijote" zunächst als Satire gegen die Ritterromane geschrieben, aber an diesen seinen Ursprung denkt man kaum noch, und mit den üblichen Satiren hat der Roman auch nicht das geringste gemein. Nein, er ist sofort Darstellung und als solche nichts weniger als die Begründung des modernen Romans. Die Ritterromane sind noch nicht eigentliche Romane, sind nur aufgelöste Epen, erst mit dem Don Quijote beginnt der wirkliche Roman, dessen Hauptkennzeichen es ist, daß er aus dem Leben der Wirklichkeit gewonnen wird, daß er realistisch ist. In neuester Zeit hat Karl Spitteler über Epos, Roman und Realismus allerlei ästhetische Weisheit verkündet, mit der man sich einmal auseinandersetzen muß — hier nur so viel, daß das alte Epos und der neue Roman sich allerdings nicht bloß durch Vers und Prosa unterscheiden, daß es auch innerlich zwei verschiedene Gattungen sind. Der Roman muß Lebensspieglung, kann nicht Phantasiekunst sein, seine Darstellung ist immer die realistische, Menschen in ihrem eigentümlichen Milieu sicher hinstellende, es genügt aber, wenn der Eindruck voller Lebenswahrheit erreicht wird, ängstliche Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie der Naturalismus erstrebt (den Spitteler mit dem Realismus einfach zusammenwirft), ist keineswegs nötig. Schon vor Cervantes hat ein Spanier, Don Hurtado de Mendoza, das spanische Leben in dem berühmten Schelmenroman „Lazarillo von Tormes" treu dargestellt, aber zum Roman im höchsten Sinne ist er noch nicht gelangt, er ist da stehen geblieben, wo auch unser „Eulenspiegel" steht, bei der An-

Digitized by Google

einanderreihung bunter Abenteuer; auch der berühmte „Roman" Rabelais' „Gargantua und Pantagruel" liegt vor Cervantes, und es steckt in ihm trotz aller barocken Uebertreibung das Leben seines Zeitalters und seines Volkes — dennoch, der moderne Roman beginnt erst mit dem „Don Quijote", er zuerst hat Form und Idee, er zuerst ist allseitig, ist ein Gemälde, keine bloße Skizze. Ich kann hier, um den Reichtum des Romans aufzuzeigen, nicht ins Einzelne gehen, kann die Mannigfaltigkeit des Geschehens, der Situation und der Bewegung (um nicht den für das Drama festgelegten Ausdruck Handlung zu gebrauchen), den Reichtum an Personen, der wirklich alle Stände vom Herzog und der Herzogin bis zum Maultiertreiber und der Dirne umfaßt, nicht erläuternd aufzeigen, ich muß mich auf den Gesamteindruck, den der Leser empfängt, berufen — wohl keiner wird das „hier ist ganz Spanien" bestreiten. Und da zwar die Zwanglosigkeit der Aneinanderreihung der einzelnen Abenteuer unbestreitbar, aber dennoch eine Steigerung (bis zum Hof des Herzogs) da ist, da auch nicht eine rein biographische Erzählung vorliegt, sondern eine von einer künstlerischen Idee beherrschte, nämlich der des Zusammenstoßens der Welt im Kopfe Don Quijotes und der realen Welt, so ist dieses spanische Lebensgemälde sicherlich eine Welt für sich, ein Weltbild, also ein Kunstwerk geworden. Die eingeflochtenen Novellen stören da nicht, im Gegenteil, sie sind notwendige Unterbrechungen, „Ausweitungen" des Weltbildes. Am deutlichsten erkennt man den Wert des „Don Quijote", wenn man ihn mit seinen Nachbildungen vergleicht. Unzweifelhaft, der ganze spätere Roman steht unter seinem Einflusse: zwar, man schließt ihn wohl in dieser Beziehung in den spanischen Schelmenroman ein und nimmt an, daß beispielsweise die Scarron und Lesage von diesem im allgemeinen abhängig seien. Ich glaube aber doch, daß die höheren Elemente bei Lesage der sinnreichen Geschichte des edlen Junkers Don Quijote entstammen. Unser deutscher Grimmelshausen, in dessen Zeitalter der „Don Quijote" auch deutsch erschien, hat etwas ganz Selbständiges, die Seelenentwicklungsgeschichte, die nur ein Germane so geben konnte, augenscheinlich ist aber wieder die Abhängigkeit der Engländer vom „Sir Hudibras" über Fielding bis zu Lawrence Sterne, der, der erste große Humorist nach Cervantes, für dessen Verständnis in der neueren Zeit das meiste getan hat. Von ihm übernehmen denn auch die neueren Deutschen die Cervantesbegeisterung, Goethe vor allem, dessen „Wilhelm Meister" in der Form noch nicht allzuviel über den alten spanischen Roman hinausgeht, und die Romantiker, von denen Tieck ihn wieder übersetzt. Heine dann hat einen sehr begeisterten Aufsatz über den „Don Quijote" geschrieben, von dem Humoristen Cervantes aber stammen in gewisser Beziehung alle unsere neueren Humoristen ab, auch Wilhelm Raabe: keine ihrer „Eigenheiten", die nicht bei dem Spanier irgendwie vorgebildet wäre. Ich verweise beispielsweise darauf, daß schon Cervantes einen „Gewährsmann" für die Wahrheit seiner Geschichte einführt, daß er diese selbst gern in humoristischem Selbstlob als „wichtig, hochtönend, umständlich, anmutig und wohl erfunden" hinstellt, ich verweise ferner auf die Verwendung der volkstümlichen Erzählungsweise im Munde Sancho Pansas und den

Digitized by Google

wundervollen Gebrauch der Derbheiten, alles Dinge, die die späteren Humoristen nicht viel anders machen und verwenden. Schade, daß ich nicht Raum genug habe, diese ästhetischen „Deduktionen" (Herleitungen) im einzelnen durchzuführen.

Der Schwerpunkt des Romans liegt freilich zuletzt in der Charakteristik des Don Quijote selbst und seines Gegensatzes Sancho Pansa, der vollen Ausbildung des ewigen Gegensatzes zwischen dem Idealisten und dem Realisten, da steckt das Ewige des Werkes. Nicht bloß die große Form des Romans hat Cervantes geschaffen, er hat auch in diesem Roman (und in seinen Novellen) das Charakteristische und Psychologische zuerst in moderner Weise hervorgehoben, neben das Lebens- und Sittenbild tritt hier die moderne Seelenschilderung, wohl verstanden, nicht die moderne auflösende Anatomie, die gestaltende Darstellung der Seele. Man lese daraufhin die Gespräche Don Quijotes und Sancho Pansas, beispielsweise die das Verhältnis von Herr und Diener behandelnden im zwanzigsten Kapitel des ersten Teils, welcher Reichtum und welche Feinheit sind nach dem wüsten Ritterroman plötzlich da! Das ganze Charakterbild Don Quijotes nachzuentwerfen ist hier nicht möglich, nicht einmal den starken Anteil, den das Herz des Dichters an dieser Gestalt hat, kann ich nachweisen, aber wer z. B. nur die schöne Rede Don Quijotes über das goldene Zeitalter liest, spürt ihn. Die Tragik der Gestalt hat Karl Frenzel einmal sehr schön geschildert, und mit dessen Worten will ich schließen. „Welch ein trauriges, tränenreiches Buch, diese wunderbare Geschichte von Don Quijote, und doch wieder voll des heitersten Scherzes, homerischen Gelächters! Traurig, denn die ritterlichste Gesinnung, Treue und Wahrhaftigkeit ohne gleichen wird von Galeerensklaven, Eseltreibern, von schmutzigen Dirnen mit Füßen getreten, der Mut, den ein Amadis und Roland bewiesen, erschöpft sich im Kampf mit Windmühlenflügeln, Schafen und den Puppen des Meisters Peter; ein Mann, dessen Worte um Großherzigkeit und Heldentaten einen unverlöschbaren Schimmer verbreiten und, wie die Rede des Demosthenes zum athenischen Volk, jede Seele auf Adlerfittichen mit sich fortreißen, ist ein Tor, und der Käfig auf einem Ochsenwagen sein Haus. »Wahrlich«, ruft da Charles Land in schöner Entrüstung aus, »hoffnungslos in den schmählichen Banden der Oberflächlichkeit muß dessen Gemüt befangen sein, dem sich in seinen bessern Augenblicken das Bild des hochherzigen und hochumsichtigen Don Quijote nicht dargestellt hat, wie es erlöst ist von der unheiligen Begleitung eines Sancho oder eines Pöbelhaufens hinter den Hufen des Rossinante!« . . . Nicht über Don Quijote lachen wir darum, ach, nur über uns, denn wem verwandelte sich nie Dulcinea von Tolosa in ein alltägliches Wesen? Wer saß immer so fest in seinem Sattel, daß ihn kein verkleideter Ritter in den Sand geschleudert? Wer war so leer von edeln und heroischen Gefühlen, daß er niemals das Krumme gerade biegen und die Unglücklichen beschützen wollte, und der bei so herrlichen Bestrebungen dem Geraden ein Bein brach und als Dank der Elenden einen Stein gegen sein Haupt geschleudert heimbrachte? Ach, wer von uns allen? Wäre dies Gelächter nicht über uns selbst ausgeschüttet, es gäbe keine traurigere Geschichte als die

Digitized by Google

des sinnreichen Ritters." Die Tragödie des Idealismus also? Jawohl! Aber glücklicherweise auch die Komödie des Realismus (es ist hier natürlich von Weltanschauungen, nicht künstlerischen Darstellungsweisen die Rede); denn Sancho Pansa „glaubt" zuletzt nicht weniger fest als Don Quijote, wenn auch nicht an Ruhm und Heldentum, so doch an die materiellen Genüsse seiner Insel — und er erhält seine Prügel auch.

Adolf Bartels

Deutsche Musik in Paris

Ein jeder pflegt vom Publikum nicht gerade mit lobender Geberde zu reden — als ob der Sprecher ganz außerhalb des Publikums stünde, als wenn er nicht selbst in irgend einem Fach für andere die Zielscheibe der üblichen Bemerkungen wäre. Dicht bei unsern gegründeten Urteilen wohnen immer noch Vorurteile genug. So ist der Deutsche immer noch geneigt, die bildende Kunst der Franzosen zu überschätzen (im Kunstwart sprechen wir nächstens ausführlicher davon), anderseits aber glaubt er, daß die guten Pariser mit Musik nur in kärglichem Maße versorgt seien; jedenfalls könne uns die Musikpflege nicht an die Seine locken. Falsch geraten! Gerade die Musik ist es, in der sich die Gebildeten beider Völker wieder verstehen lernen!

Zunächst die bezeichnenden Tatsachen. Der Sonntag Nachmittag, jene gefürchtete Zeit, die wir oft in abgespannter Langeweile verbringen, lädt den Pariser regelmäßig in drei große Orchester-Konzerte: zu Colonne ins Châtelet-Theater, zu Chevillard, der die Concerts Lamoureux leitet, und ins Conservatoire, das einen von Erinnerungen geheiligten Saal besitzt. Neuerdings haben sich die von Cortot geleiteten Konzerte als ebenbürtig hervorgetan. Daß auch noch andere Orchester anderweitige, und nicht eben schlechte Musik machen, ist selbstverständlich; jene vier Konzertanstalten aber sind die ersten. Sollte man es glauben? — der geschwätzige Franzose hält besonders auf den Emporen, wo die Jugend Platz nimmt, ehrerbietiges Schweigen während der Musik, oder regt sich über Störungen mit gallischem Temperament auf; ich war einmal Zeuge davon, daß nach einem Quartett von Beethoven ein Herr seinen störenden Nebensitzer zum Zweikampf forderte, weil er sich wegen seines Gelispels nicht entschuldigen wollte. Ja, die Kammermusik! Ist es schlimm bestellt, wo sich zeitweise zwei Vereinigungen allein den letzten Quartetten Beethovens widmeten? Wo man in den Sälen von Pleyel, Flaxland usw. fast in jedem Kammerabend Quartette Beethovens hören kann? Es gab eine Société de Musique Française (ob sie noch da ist, weiß ich nicht), die in den neunziger Jahren Konzerte mit Bach, Haydn, Mozart, Beethoven bestritt. Im Dezember vorigen Jahres konnte man in wenigen Tagen an deutscher Musik genießen: Bach, 21. Kantate, 2. Violoncellsuite, Beethoven, 7. Symphonie, Liszt, Weihnachtsoratorium aus dem Christus, Werke von Händel, Gluck, Schumann, Mendelssohn, Lieder von Mozart, Schubert, Liszt und Wolf, und zwar deutsch gesungen (z. B. „Grüß dich Deutschland aus Herzensgrund"), außerdem von Wagner Tristan und Isolde. Ange-

Digitized by Google

kündigt waren unter vielen andern deutschen Werken: Der fliegende Holländer, Beethovens Missa solemnis, Liszts Heilige Elisabeth, Brahms' Requiem, sämtliche Quartette Beethovens, ein Mozart gewidmetes Konzert usw. Aus der Liste der Gaben dieses Winters setze ich noch hierher: alle Symphonien Beethovens, die 3., 5., 6. und 7. mindestens zwei-, die 9. viermal; Faustsymphonie von Liszt mehrere Male, dann Préludes, Festklänge, Mazeppa, H-moll-Sonate; Arien und ganze Kantaten von Bach; Bruchstücke aus Wagner, Siegfriedidyll; Bühnenwerke von Gluck, Mozart, Wagner. Vom nächsten Winter an plant die neugegründete Bachgesellschaft zwölf regelmäßige Bach-Konzerte, wohl gemerkt: Konzerte, die ausschließlich Schöpfungen von Bach bringen. Für die geschichtliche Musik ist darum nicht minder gut gesorgt; ich hörte seinerzeit in den Concerts d'Harcourt, in denen der billigste Platz 50 Centimes kostete, die Hälfte der acht historischen Aufführungen, die über die Zeit von 1440—1830 Aufschluß gaben. Aus den letzten Jahren wäre etwa die Wiederbelebung Rameaus zu erwähnen. Geraume Zeit, ehe bei uns die Programmfrage auftauchte, konnte man sich in Paris sinnvoller Programme freuen. Bei französischen wie deutschen Meistern wird die Auswahl gerne mit überschauendem Blick getroffen. Kompositionen etwa von Goethes Liedern, Kompositionen eines Meisters, einer Schule, einer Gattung finden sich ungezwungen zusammen! Daß wegen der allgemeinen Teilnahme am Theater das Konzerttreiben nicht den Berliner Umfang angenommen hat, ist kein Unglück; auch brauchen die Franzosen nicht darüber zu weinen, daß die freiwilligen Gesangvereine keinen Boden gewinnen: wer sich besieht, was bei uns von großen und kleinen Dilettantenchören jahraus jahrein mit Behagen vorgesungen wird, der könnte ja beinahe die Lust am gemeinsamen Singen verlieren.

Nun gibt es genug Leute, hüben und drüben, denen die Vorliebe der Pariser für Wagner, Liszt, Beethoven, Bach und andere der großen deutschen Meister als eine Mode, als eine gutmütige Torheit der Snobs erscheinen will. Gesetzt, jene Richtung sei in der Hauptsache Mode, dann ist es jedenfalls erfreulich, daß ihr die Ausführenden mit solchem Ernste dienen. Die Aufführung des Tristan z. B. war mit einem Eifer vorbereitet, der dem Ruf der Großen Oper entsprach. Von dem rhythmisch und melodisch gebundenen Vortrag der Grandjean und Alvarez, von dem nicht nervösen, sondern sachlichen Regimente Taffanels hätten manche unserer Sänger und Dirigenten noch hinzu lernen können. Ein bloßes Modepublikum bedient man nicht mit derartig ernstgemeinten Aufführungen. Oder sollten auf der einen Seite die Musiker allen Verstand gepachtet haben, als sie nach den Tristanvorstellungen unter Lamoureux und Cortot sogar in Zeitungen ihrer Begeisterung für Wagner Luft machten, während die Zuhörer eigentlich nur zum Spaß in den Tristan gelaufen wären? Zudem: dieser Mode fehlt, was Moden kennzeichnet: der Wechsel. Vergebens warten die Zweifler seit Jahren auf den Rückschlag: die deutschen Meister gewinnen trotz aller Gegenstöße der Anhänger immer mehr. Auch trotz vieler Elaborate der Presse, die an unsere Provinzblüten erinnern. Der Temps z. B. meinte der Tristanaufführung der Großen Oper gerecht zu werden durch das Lob: Sans coupures, sans

Digitized by Google

arrangements; dabei waren übrigens zwei kleine Abstriche gemacht worden. Unter den leuchtenden Ausnahmen verdient der Bericht von Gabriel Fauré gerühmt zu werden, denn wie die unsrigen, so reden auch die meisten französischen Referenten mit mehr oder weniger Grazie um die Sache herum. Mit der Beruhigung, daß beinahe nur Snobisten zu Wagner hielten, ist es also nichts.

Mag in einer geschichtlichen Bewegung, als welche wir die Liebe zu deutscher Musik würdigen, vieles um den Schwerpunkt ohne klares Bewußtsein kreisen, sie bleibt ihres gegründeten Sinnes, ihrer wahren Absicht darum doch unberaubt. Die deutsche Musik übt in Paris ihre stille, versöhnende Wirkung aus. Nur langsam, gewiß, aber immerhin mehr als z. B. die Friedensgesellschaften hilft sie dem Gedanken zur Macht, daß beide Völker zusammenwirken sollen. Freilich müssen wir uns davor hüten, den Erfolg den spezifisch *deutschen* Eigenschaften der hohen Musik zuzuschreiben. Nicht ein Kompliment an das Deutschtum ist die französische Anerkennung, sondern ein Beweis dafür, daß dem Bedeutenden in der Musik auch die Stimme der anderen hochstehenden Völker zufällt. Es ist gewiß keine fade Schwärmerei für Internationalität, wenn wir sagen: der Lebensgehalt in den Schöpfungen deutscher Tonmeister ist so tief, daß er auch die französischen Seelen aufwühlen muß. Lassen wir für heute die Streitfrage beiseit, ob es eine nationale Musik in *dem* Sinne gibt, daß sie außerhalb der Heimat unverständlich bleiben muß. Entweder ist das Große an deutscher Musik echt und nur deutsch: dann sind ja die Franzosen auf dem besten Wege, auch deutsch empfinden zu lernen. Oder, es ist jenes Große die Herzenssprache der Menschheit, dann können die Franzosen französisch bleiben und sind zugleich für die seelischen Erschütterungen empfänglich, die uns im Tiefsten bewegen. Genug, daß wir uns im Verständnis der großen Meister nähern — auf beiden Seiten kann das Schönste daraus erblühen. K Grunsky

Menzel und die Deutsche Malerei

Eine Betrachtung zur Menzel-Ausstellung in der Berliner National-Galerie

Leute, die sich durch den fleißigen Besuch der Sezessions-Ausstellungen einen Begriff vom „Wesen des Malerischen" gebildet haben, pflegen zwei Zeitabschnitte in der Entwicklung Menzels zu unterscheiden: einen früheren, in dem er malen konnte, und einen späteren, in dem er das nicht mehr konnte. Die Bilder der ersten Zeit gehen zurück bis in die vierziger Jahre. Damals entstanden Tafeln wie die „Zimmerecke mit der geöffneten Balkontüre", „Blick in den Garten des Prinzen Albrecht", „Am Kreuzberg bei Berlin", „Vorstellung im Théâtre gymnase". Sachen alles, die in einer Sezessionsausstellung heute noch in allen Ehren bestehen würden. Das Gegenständliche spielt in diesen Bildern kaum eine Rolle, sie sind nicht geistreich, vermitteln keine dichterische Idee, kaum eine Stimmung; aber die Hauptsache: sie sind *gemalt*. Und zehn Jahre später gehen aus der Werkstatt des nämlichen Menzel Bilder hervor, die so ziemlich das Gegenteil der älteren sind; die Geschichten erzählen, die einen Inhalt haben,

Digitized by Google

einen geistreichen Inhalt, denen nichts, nichts fehlt bis auf eins: das Malerische. Wäre es nicht gar so sicher bezeugt, kein Mensch würde auf den Gedanken kommen, daß der Menzel jener Oelskizzen in der Folge Historien liefern konnte wie „Friedrich der Große auf Reisen", „Begegnung Friedrichs und Joseph II.", „Blücher und Wellington nach der Schlacht bei Belle Alliance". Wie war es möglich, daß Menzel seine besten Eigenschaften so verlieren konnte? Verschiedene Gründe werden dafür angeführt. Einerlei, welcher von ihnen der Wahrheit am nächsten kommt, die Tatsache soll unwiderleglich sein, daß ein Dualismus das Werk Menzels zerreißt, und daß es keinerlei Zusammenhang gebe zwischen den malerisch empfundenen Werken des frühen und den (im besten Falle) zeichnerisch empfundenen des späten Menzels.

So ungefähr hört sich das Urteil über Menzels Bedeutung für die Malerei heutigen Tages an. Noch keine zwölf Jahre sind es her, da lautete es ein wenig anders. Von den Oelskizzen des jugendlichen Menzel war denen draußen damals nichts bekannt, und es stand fest, daß Menzel ein großer Gelehrter sei, der es in der Zeichenkunst zu einem allerdings seltenen Grad der Virtuosität gebracht habe. Mit der Geschichte der Malerei im engeren Sinne aber hatte sein Werk nichts zu schaffen; er war ein Preuße — man kannte seine Farben. Wohl gab es einige Bilder von ihm, die waren nicht nur bunt, sondern zeigten für Berlin einen sehr achtbaren Grad malerischen Könnens. Aber alle Welt wußte ja, daß Menzel dreimal in Paris gewesen war. Er hatte sich dort fleißig umgesehen, und es war kein Wunder, wenn sich von den Künsten der Franzosen, „die allein uns heute zeigen können, was gute Malerei ist", einiges in seine Bilder verirrte.

Dann kamen die Ueberraschungen jener Skizzen. Aus dem Jahre 1845 die „Zimmerecke", 1846 der „Blick in den Palaisgarten", 1847 der „Kreuzberg" und die „Potsdamer Bahn", 1848 die „Aufbahrung der Märzgefallenen". Von den Franzosen, hatte man gesagt, war Menzel als Maler ausgegangen. Traf das auch hier zu, dann mußten Manet und Monet die entscheidenden Anregungen gegeben haben. Die beiden anderen aber waren — noch Kinder, als Menzel die Technik ihrer Mannesjahre bereits meisterte. Da mußte freilich ein eigenes Können Menzels im Reinmalerischen zugestanden werden, und es blieb nichts übrig als eine Zweiseelendeutung. In jener dualistischen Erklärung fand sie ihre Formel.

So also stehen die Dinge heute, knapp nach Menzels Tod. Da wird uns von der Berliner Nationalgalerie das Lebenswerk dieses Mannes in einer Reichhaltigkeit vorgeführt, wie wir es nie vorher gesehen. Die wenigen nennenswerten Ausstellungen der letzten Jahre, die neues aus Menzels Gesamtwerk brachten, haben noch jedesmal gewissenhafte Beurteiler zu einer Revision ihrer Ansicht über Menzel veranlaßt. Man glaubte ihn nun endlich zu kennen. Diese jüngste Ausstellung aber, die uns seine Entwicklung von Jahr zu Jahr verfolgen läßt, ist eine neue Ueberraschung. Nicht genug kann den Sezessionsgängern ein ernstes Studium dieser Ausstellung (der ein- oder zweimalige Besuch genügt nicht zur Bewältigung des Materials) empfohlen werden. Sie werden sich dabei überzeugen, daß nicht nur das Lebenswerk Menzels organisch einheitlich verläuft, sondern auch, — daß ihre

Digitized by Google

Heilswahrheiten vom „Wesen des Malerischen" vielleicht doch der Revision bedürfen.

Gehen wir, um uns den Entwicklungsgang Menzels klar zu machen, von etwa scheinbar äußerlichem und zufälligem aus: von der Betrachtung des Materials, dessen sich Menzel zur Mitteilung seiner malerischen Gedanken bediente. Dem Katalog der Ausstellung ist ein sorgfältiges Verzeichnis der Hauptwerke Menzels mit genauer Datierung und Angabe der Technik vorausgeschickt. Halten wir uns also zunächst an die technischen Vermerke und suchen nach ihnen die lange Zahlenreihe zu gliedern. Es ergeben sich uns drei Gruppen: 1836—1850; 1850—1862; 1862—1905. In der ersten Zeit ist Menzel fast ausschließlich Oelmaler. Andere Techniken, wie die des Aquarells, der Guasch und des Pastells werden gelegentlich angewendet, spielen aber noch keine Rolle. In der zweiten Epoche treten nun neben die Technik des Oels die des Aquarells und der Guasch; die letzteren beiden meist in Verbindung. Es ist das ein Suchen nach dem besten Material, ein fortwährendes Experimentieren, auf welche Art der Gedanke sich am besten mitteilen lasse. Mit dem Jahre 1862 erst ist die Entscheidung getroffen. Die Technik des Guasch tritt ganz entschieden in den Vordergrund, sie verdrängt das Aquarell, ja selbst (mit den achtziger Jahren) das Oel, um schließlich allein das Feld zu behaupten.

Der Kunsthistoriker weiß, welche unendliche Sorgfalt die Bildner jedes stark künstlerisch empfindenden Zeitalters auf die Auswahl des rechten Materials verwandten, und wie der Wechsel des Materials den Wechsel der gesamten Kunstanschauung begleitet. Das allmähliche Erstarren der ägyptischen Kunst zwang die Bildhauer, die materialecht fühlten, den Kalkstein zu vertauschen mit dem Granit. Der Barock konnte zur vollen Entfaltung erst kommen, als er statt des Marmors, der eine gemessene Formensprache verlangt, das lockere Material des Sandsteins wählte. Noch jede Kunstgeschichte und jede genauer erforschte Künstlergeschichte bietet Belege für jene Behauptung. Wenn wir nun bei einem Maler wie Menzel eine so bestimmte, ganz und gar nicht zufällige Wandlung des Materiellen wahrnehmen, so muß dieser klar technischen Entwicklung eine rein geistige entsprechen, die wir wohl berechtigt sind, organisch, streng organisch zu nennen.

Und das ist der Fall. Das Gegebene, das Menzel übernahm, die Grundlage seiner ganzen Malerei war das klassische Oelgemälde, wie es jeder Kunstjünger im Museum studieren konnte. In den dreißiger Jahren lernte der junge Menzel bereits, was er handwerkliches von der Vergangenheit irgend lernen konnte. Wir haben ein Bild aus dieser Zeit in der Ausstellung, „Der Feind kommt", 1837 gemalt. In der Art der Formengebung ist es noch befangen, aber in der Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Tones beweist es, daß der junge Künstler wirklich wußte, worauf es bei einem Bilde ankam. Nur ist dieser Ton noch dunkel, mehr im Museum als vor der Natur beobachtet. Darüber kamen auch die fähigsten Maler jener Zeit (das Wort Maler im Atelierssinn genommen) noch nicht hinweg. In der Folgezeit hat dann die französische Malerei und nach ihr die deutsche ihre ganze Kraft darauf gerichtet, die helleren Farbenklänge in die Bilder hineinzubringen, die die Natur uns zeigt. Was da mit viel

Digitized by Google

Lärm zwanzig, dreißig Jahre später in Europa inszeniert wurde, und was die rollende französische Phrase so stolz „la marche au soleil“ nannte, das hat der Menzel der vierziger Jahre in aller Stille, aber mit vollem Künstlerbewußtsein Ereignis werden lassen. Es war damals, als die heute so berühmten Oelskizzen entstanden; im Gesamtton der Farbe sind sie nicht weniger geschlossen als die früheren Bilder, aber sie sind heller, feiner, natürlicher. Es kam Luft und Licht und Wahrheit in diese Malerei. Je mehr das aber geschah — um so weniger zugänglich erwies sich für ihn mindestens die alte Oeltechnik.

Die Zeit der Versuche begann. Das Aquarell hatte entschieden mehr Leuchtkraft, aber das Aquarell war sozusagen auf eine zu tiefe Nummer des Metronoms gestellt, war zu sehr Andante für das, was Menzels lebhaftes Temperament zu sagen hatte. Es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade die Engländer in dieser Technik das Vollendetste geleistet haben, und ebensowenig, daß Menzel es mit allen möglichen anderen Techniken und Verbindungen versuchte, bis er sich schließlich für die reine Guasch entschied. Diese Kleinodientechnik, die wie keine andere Gelegenheit bietet zu behender, vielfacher Pointierung, bei der die Farben durcheinander klingen wie die hellen Stimmen zahlloser Singvögel, das war das rechte Mittel gerade für Menzel und seine Art; und dieser Technik hat er leichtes Ausdrucksvermögen gegeben wohl für alle Zeiten.

Das allmähliche Herauswachsen dieser Technik zu verfolgen, das ist vielleicht der feinste Genuß, den die Menzel-Ausstellung dem bietet, der alle Technik als Ausdruck zu verstehen lernte. Eine unmittelbare Vorstellung von diesem Werden zu geben fällt schwer. Zwei Gegensätze deuten es vielleicht am besten an. Im Menzel-Heft des Kunstwarts war eines jener herrlichen Kirchen-Interieurs wiedergegeben, an denen Menzels malerisches Können sich so gern maß. Staunend fragt man sich, wie es einem Maler möglich wurde, uns so zahllose Einzelheiten zu zeigen und doch das ganze nicht vergessen zu lassen. Auskunft darüber gibt eine unvollendete Oelskizze der Menzel-Ausstellung (Nr. 101 des Kataloges). Die Altarnische einer Kirche ist da in einer ersten, ungefähren Untermalung angedeutet. Nur drei, vier Töne, in schweren Massen gegeneinanderstehend, beherrschen das Bild. Aber aus diesen dumpfen Massen blitzt es an einigen Stellen heller auf: die lichtesten Reflexe, die das Sonnenlicht in der schweren Architektur erwachen läßt. Wer sich in das Bild versenkt, meint den Künstler an der Staffelei zu sehen, er sieht das Bild werden, vom Chaos bis zur strahlenden Vollendung. Die Phasen aber, die dieses Bild durchmacht, die einander so unähnlich sind, und doch so logisch sich folgen, die hat auch Menzels großes Lebenswerk durchmachen müssen.

Organisch und in sich geschlossen wie nur irgend eines seiner Bilder ist die Gesamtleistung Menzels in der Malerei: daran zweifelt keiner mehr, der die Ausstellung in der Nationalgalerie ernsthaft prüfte. Der Entwicklungsgang Menzels zeigt außerdem, wie angedeutet, gewisse Aehnlichkeiten mit der Entwicklung unserer Malerei überhaupt, mit dem Unterschied nur, daß Menzel den anderen um

Digitized by Google

zwei Jahrzehnte voraus war. Was ist es nun eigentlich, was den „Modernen" hier schließlich noch dem „Wesen des Malerischen" zu widersprechen scheint? Ich habe mir redlich Mühe gegeben, die Gegengründe zusammenzubringen. Es gibt nur zwei noch, die nach den bisherigen Beobachtungen nicht erledigt wären. Der erste: Menzel zeigt eine verdächtige Lust zum Fabulieren, alle echte Malerei aber verschmäht das Novellistische, sie ist sich selbst genug. Und der zweite: die stete Beschäftigung mit der Zeichenkunst verleitete Menzel auch in seinen besten späteren Sachen zu einer Härte im Umriß und einer Grellheit der Farbengegensätze, die unmalerisch ist.

Auf den ersten Einwand ausführlich zu erwidern, ist unter vernunftbegabten Menschen heute hoffentlich nicht mehr nötig. Die Zeiten, in denen man Sätze spazieren führte, wie: „ein gut gemalter Kehrichthaufen ist mehr wert als eine schlecht gemalte Himmelfahrt" — diese Zeiten sind Gottlob vorüber. Selbstverständlich ist gute Malerei unter allen Umständen Voraussetzung. Aber ist sie erst gegeben, dann scheint es uns, als ob der Kehrichthaufen eben Kehricht sei.

Nun freilich: was ist gute Malerei? es wird heute unsäglich viel von ihr gesprochen. Wie verworren trotzdem die Begriffe sind, das zeigt der zweite Einwand, der Menzel den Sinn für das Malerische abspricht, weil er je später, um so klarer auch als Maler charakterisiert, ja aus diesem einzigen Grunde seinem Entwicklungsgang das Organische abspricht; denn die normale Entwicklung sei jederzeit den umgekehrten Weg gegangen. Wirklich, ist sie das? Aber vergleiche man doch die Entwicklung einiger anderer deutscher Maler. Was sich bei Menzel in den fünfziger Jahren vollzog, der Uebergang zu einer festeren Zeichnung und zu klareren Farbengegensätzen, das trat bei Arnold Böcklin gegen Ende der sechziger, bei Hans Thoma gegen Ende der siebziger Jahre ein. Eine entsprechende Wandlung machte Leibl durch. Wie nun: sind alle diese Künstler plötzlich fühllos geworden gegen das Malerische, oder — waren sie die ersten Künder der großen Bewegung, die wir heute kommen fühlen, und die uns eine deutsche Malerei verheißt?

Das ist es, was so viele ehrliche aber befangene Kenner heute noch kein rechtes Verhältnis zu Menzel finden läßt. Diese selben Leute, die nicht sarkastisch genug werden können, wenn ein hochstehender Dilettant von den „ewigen Gesetzen der Kunst" spricht, glauben doch selbst an etwas absolut Malerisches, an eine Malerei an sich, und meinen, nur in Paris könne man erfahren, wie dieses seltsam zeitlose Wesen beschaffen sei. Daß die Kunst so gut wie alle anderen Geistesbetätigungen den Rassegesetzen unterworfen sei, daß es eine gute deutsche Malerei geben könne, die sicherlich nicht weniger „malerisch" sei als die gute französische, nur ganz anders malerisch, das sehen sie nicht ein. Nun, die jüngsten deutschen Maler werden sie wohl bald genug umlernen lassen, und dann werden sie auch deutsche Malerei verstehen lernen. Der Historiker aber, der die Geschichte dieser Malerei einmal schreibt, wird Menzel feiern als den ersten großen Führer in dem Kampf, der uns in der Kunst befreite von entwürdigender Fremdherrschaft.

Willy Pastor

Digitized by Google

Gedichte von Dauthendey, Evers und Mombert

Vorbemerkung. Maximilian Dauthendey, Franz Evers und Alfred Mombert, das sind Namen, die „der Literaturfreund im engern Sinne" schon lange der Beachtung für wert hält, dem großen Publikum aber sind sie noch wenig bekannt geworden. Wo das geschah, z. B. durch Vorlesungen Dehmels, da blieben die Hörer wenn nicht geradezu ablehnend, so doch meistens lau. Ueberraschend ist das nicht. Irgendwie neue Reize einer feineren Poesie müssen ja „im lauten Saal" bei Vorlesungen verloren gehn, und sie können das zum mindesten sehr leicht auch dort, wo sie im Druck zwischen rednerischen Gedichten stehn, die den leisen Anruf stiller Stimmungen übertönen. Wir wollen nun weder bemängeln noch loben, wir wollen einfach drei jüngere Dichter ungestört an einer ruhigen Stelle sprechen lassen, wo man dies oder das auch zwei- und dreimal von ihnen lesen d. h. hören kann.

Gedichte von Maximilian Dauthendey

Die Amseln haben Sonne getrunken,
Aus allen Gärten strahlen die Lieder,
In allen Herzen nisten die Amseln,
Und alle Herzen werden zu Gärten
Und blühen wieder.

Nun wachsen der Erde die großen Flügel,
Und allen Träumen neues Gefieder,
Alle Menschen werden wie Vögel,
Und bauen Nester im Blauen.

Nun sprechen die Bäume in grünem Gedränge,
Und rauschen Gesänge zur hohen Sonne,
In allen Seen badet die Sonne,
Alle Wasser stehen in Flammen,
Frühling bringt Wasser und Feuer
Liebend zusammen.

Maimond über dem Dach,
Maimond sieht in das Haus,
Golden stehen die Scheiben,
Sehnsucht leuchtet heraus.
Draußen Blatt bei Blatt
Schlafen dunkel die Bäume,
Drinnen unter dem Dach
Liegt die Liebe wach.
Schwüre glühen im Dunkel,
Funkeln hinaus in die Nacht.

Digitized by Google

Die Nacht laſtet hart.
Alt ſtarrt die ſchwarze erkaltete Erde.
Mein Herz will jung ſchwingen,
Meine Lippen ſind blutvoll,
Mein Blut will ſingen.
Meine Adern möchten die Erde zerſprengen,
Mein Herz in den Weltraum
Als Erde hängen,
Als ſiedende Erde.

Solch ein lauer weißer Tag,
Mag die Hände garnicht rühren,
Nur die Augen liegen wach.

Draußen welken gelb die Bäume,
In der ſtillen Eſche nicken
Graue Blätter altersſchwach,
Graue Blätter, graue Träume.

Unſere Augen ſo leer,
Unſere Küſſe ſo welk,
Wir weinen und ſchweigen,
Unſere Herzen ſchlagen nicht mehr.

Die Schwalben ſammeln ſich draußen am Meer,
Die Schwalben ſcheiden,
Sie kommen wieder,
Aber nie mehr uns Beiden.

Die Luft ſo ſchwer,
Wolken ſtehen weiß und ſtill,
Der Himmel hohl und aſchenleer,
Ein Rabenſchrei —,
Und kreiſcht vorbei,
Die Bäume ſtehen kalt umher,
Es iſt als ob das letzte Herz geſtorben ſei.

Weißer Schnee, Weiße Gräber,
Dunkle Reihen dunkler Kreuze.
Und die Sonne ſteht darüber.
Und der Südwind weht vorüber,
Und die kleinen Birken freuen
Sich ſchon leiſe auf das Blühen,
Und die weißen Wolken winken,
Und die blauen Schatten glühen —
Weißer Schnee, weiße Gräber,
Dunkle Reihen dunkler Kreuze.

Digitized by Google

Gedichte von Franz Evers

Aus den Ernteliedern

Freude soll in deinen Werken sein,
Freude aus seligem Ueberschwang,
Heimse die Frucht mit vollen Händen ein
Und gib wieder, was dir an Ernte gelang.

Freude sollst du den Menschenkindern bringen.
Dein Leben helfe Irrenden hinauf,
Dein Herz berausche sie, dein Tun sei ihr Gelingen.
Freude, Freude schließt alle Türen auf.

Ein heller Teich mit dem Himmel drin;
Rings ziehen sich sonnige Büsche hin.

Und Knaben plätschern im Wasser und schrein;
Ihre Leiber schimmern im Sonnenschein.

Von schlagendem Herzen und schäumendem Blut
Erzählt ihr lachender Uebermut.

Goldtropfen spritzen von Hand zu Hand . .
Ein Jubel sprüht über das ganze Land.

Und die Wolken des Himmels stehen still,
Weil keine sein Spiegelbild stören will.

Schon keimt im Feld das heilige Korn;
Voll weißer Blüten steht der Dorn.

Die Lüfte leuchten wunderbar.
Im Sande buhlt ein Spatzenpaar.

Zwei Frauen sehn mit langem Blick
In dieses Land voll Licht und Glück.

Die Junge mit dem Zug der Schmerzen
Faltet die Hände unterm Herzen.

Die Alte sinnt und lächelt still,
Weil wieder Sommer werden will.

Die alten Freunde

Zwei Greise sitzen auf einer alten Bank.
Ein milder Wind spielt mit dem Silber ihres Haares.
Die großen Augen wissen viel vom Leben
Und blicken still in eine goldne Landschaft.

Digitized by Google

Sie lehnen beide ſchweigend Arm an Arm.
Die tiefgefurchten Hände begruben manchen Schmerz,
Nun halten ſie einander, ſpäten Friedens voll.

Herbſtliche Blätter ſchweben vor ſie hin
Im Glanz der Sonne, die ſich dunkel neigt . .
Und eine ferne Glocke ſingt ein Abendlied.

Frau Sehnſucht

Sie war mir unter fremdem Himmel nah,
Ich fühlte einmal ihre großen Blicke,
Ich fühlte, wie ſie mir ins Innere ſah
Und weiß ſeitdem die leiſeren Geſchicke.

Ich weiß von Faltern, die vor Sehnſucht ſtarben,
Als eine Blume ſacht zu bleichen ſchien,
Von großen Pflanzen, die im Licht verdarben,
Von Vögeln, die nach ſchwarzen Wäldern ziehn.

Und weiß von Menſchen, die in ſchweren Nächten
Mit blaſſen Wangen nach einander ſtreben,
Sie hoffen, daß die Tage Frieden brächten,
Und fühlen doch, es iſt umſonſt — und beben . .

Sah ſie dich an mit Augen grau und groß,
Dann mußt du immer ihr dein Opfer bringen,
Dann ſpürſt ihr Weſen du in allen Dingen,
Und nie mehr läßt ſie deine Seele los.

Der Weggenoſſin

Bin ich, müde von Tag und Trug,
Still dem Leben entwichen,
Hat der Schlaf ſich, ſpät genug,
Endlich zu mir geſchlichen,
Wenn ich mein Haupt zu fürſtlicher Ruh
Dir in Die Arme neige:
Sei dann meine Bewacherin du,
Laß mich ſchlafen und ſchweige.

Lege deine geſegnete Hand
Mir auf die Schläfen und hüte
Meines Herzens heiligen Brand,
Du meine Gnade und Güte.
In der Ferne ſpielt dann das Glück
Auf ſüßlockender Geige
Unſer ewiges Hochzeitsſtück . . .
Habe mich lieb und ſchweige.

Digitized by Google

Mein Stern

Ein goldner Stern steht über meinem Haupte . . .
Mir hat das Leben manchen Schmerz geboten,
Und manche Sehnsucht hat mich überweht.
Ich sprach in tiefster Nacht mein Lichtgebet,
Und alle Klagen ließ ich bei den Toten.
Ob nun mein Fuß durch Dorn und Distel geht,
Ein goldner Stern steht über meinem Haupte . . .

Gedichte von Alfred Mombert

Spaziergang

Sie wandeln durch des Waldes Grün.
Vögel singen und Blumen blühn.

Ein blasser Mann und ein stilles Kind.
Sie schlürfen durstig den Frühlingswind.

Und der Knabe bleibt verwundert stehn:
„Ich glaub, ich kann die Mutter sehn."

Sie starren in das junge Grün . . .
Vögel singen und Blumen blühn.

Aus dem Buche „Der Glühende"

Das junge Liebchen saß bei mir am Tisch,
Ich aß und trank und weinte bitterlich.

Es hatt' ein zartes Linnen aufgelegt,
Das war aus seinem Hemdelein genäht.

Es bot mir dar ein silbern Becherlein,
Da war sein eigen Blut darin.

Es reichte mir vom frischen Brot den Laib,
Das war sein eigner liebewarmer Leib.

Dann lächelt' es geheim und sonderbar,
Steckte eine Rose sich ins Haar —

Seit dem Morgen, da ich das Mädchen zum ersten Mal küßte,
In Frost und Schauer die eckige Stirn berührte,
Es war sein erster Kuß und war mein tausendster,
Seit dem Morgen wollte mir kein klingender Reim behagen,
Kein prunkhaft Wort, kein kunstreich tänzelnd Spiel,
Meine Seele war schlicht und ernst worden,
Die großen keuschen Mädchenaugen ruhten über mir.

Digitized by Google

Die Frauen kommen an mit ſichern Tritt
Und nehmen rechts und links am Damm die Blumen mit;
Die ſammeln ſie in bunten Weidenkörben.

Sie gingen fort und kamen heute wieder.
Jede tritt an mich heran, kniet nieder,
Hängt an meiner Schulter, bringt ihr Ohr
Mir Glänzendem, mir Sitzendem,
Drangvoll lauſchend an den Mund empor.

In meiner Seele ſchwimmen Flut und Sterne.
Und ich rede in die Ferne,
Über Strand und Meer,
Mein Wort von der ewigen Wiederkehr.
Eine klarſte Kraft hält mich zuſammen,
Feuchter Wind mitten in Flammen,
Daß ich kurz und deutlich alles ſage,
Alle Seligkeit der blauen Tage.

Nun beugt die Nacht ſich ſingend über mich.
Ich ward erwählter Liebling der Natur,
Den ſie zum Opfer bringt.
In einer Barke liegend,
Den blauen Strom hinab durch grüne Landſchaft,
Die Sonneſeele über mir, fahnen,
Am Ufer tönt Muſik, und Feſttagmenſchen —
O Seele! volles, volles Leben!
Einem ſchäumenden Silberwaſſerſturze treib ich zu.
Stolze Klippen! jubelnd grüßt euch
Das reichſte Herz! ſeid würdig,
Schmettert kühn hinab!

Nachtwandel

Ich wandelte in tiefer Nacht,
In tiefer Ruh, in tiefem Tod,
Und kein Gedanke glühte mehr.
Ich wandelte in tiefer Nacht
In einem tiefen Tannenforſt,
In ſtetem Schritt, gar mühelos,
Wohl hinter einem Fuhrwerk drein.
Auf hohem Sitz der Fuhrmann ſaß.
Noch rief ich manchmal nachtverträumt:
„Halt an, halt an und nimm mich mit.“
Doch war mir nicht mehr Ernſt damit.
Ich fühlte ja, er nahm mich mit,
Er nahm auch ſo mich mit ...

Digitized by Google

Goethe als Erzieher

Als im Jahre 1890 das Buch des Rembrandt-Deutschen seinen Siegeszug antrat, zeigte es der Obmann-Stellvertreter des Wiener Goethevereins — K. J. Schröer — in der Chronik dieses Vereines an. Er war wenig mit ihm zufrieden. Die Rolle des Erweckers zu neuem geistigen Leben sei nicht dem rechten zuerteilt, meinte er; wolle man einem die Erzieherwürde des deutschen Volkes zuerkennen, so könne es nur Goethe sein. „Was bisher über Goethe als Erzieher geschrieben ist, ist leider alles viel zu flach, um seine Bedeutung auch in dieser Hinsicht anschaulich zu machen." Gerade flach waren nun zwar die einige Jahre früher erschienenen Bücher von Langguth nicht: „Goethes Pädagogik" trat sogar mit dem Anspruch grundtiefer Gelehrsamkeit auf; aber der Verfasser war an dem Versuch gescheitert, die Fülle von Weisheit in ein vorgefaßtes System einzuschachteln und mit dem Netz eines armseligen Begriffsschemas zu überspannen. Dem überquellenden Reichtum individuellen Lebens gegenüber versagte auch in „Goethe als Pädagoge" die Kraft und Kunst des Verfassers durchaus: im ganzen zwei Bücher so ungoethisch wie möglich.

Da kommt nach beinah zwei Jahrzehnten ein neues Buch, von Bernhard Münz, das auf den ersten Blick ganz geeignet erscheint, die Ansprüche an eine Darstellung „Goethes als Erzieher" zu erfüllen. (Wien, Braumüller.)

Das Stichwort schließt ein gewaltiges Programm ein. Gewiß war Goethe ein Erzieher allergrößten Stiles. Das Problem, das Kant „das größeste und schwerste" nennt, „das dem Menschen kann aufgegeben werden", hat zu allen Zeiten seines Lebens sein Fühlen und Denken bewegt, jedes seiner bedeutenderen Werke birgt Schätze pädagogischer Weisheit, von deren Verwertung unsere herkömmliche Erziehung, namentlich unsere Schulerziehung, in ihrer traditionellen Befangenheit, Buchwissen und Wörterkenntnis weiterzugeben, noch himmelweit entfernt ist. Und zur Erzieherpraxis brachte er zwei Voraussetzungen mit, die eine tiefe Wirkung sicherten: die Hinneigung zur Kinderwelt, ein hervortretendes Merkmal seiner Persönlichkeit, und die in unablässigem inneren Ringen erworbene Fähigkeit der Selbsterziehung.

Der Titel des Münzschen Buches berechtigt uns zu großen Hoffnungen. Arg enttäuscht legen wir's aus der Hand.

Da fehlt zunächst jede Scheidung zwischen dem engern und weitern Umfang des Begriffes Erzieher. Gewiß hat Goethe sowohl Fritz von Stein als auch Karl August „erzogen"; wer aber die beiden Erziehungsobjekte, das Kind und den Mann, unvermittelt nebeneinanderstellt, schweißt Dinge zusammen, die in weitem Abstande von einander stehen. So geht's durch das ganze Buch. Das Werk springt mit gewaltsamen, zuweilen geradezu komisch wirkenden Uebergängen von einem Gebiet in das andere. Zu dem Mangel an Ordnung gesellt sich der an Gründlichkeit. In einem schmächtigen Büchlein läßt sich die gewaltige Gedankenmasse, die der Titel umschließt, nicht unterbringen. So behilft sich der Verfasser mit Andeutungen; er greift in nichts gründlich ein, sondern berührt es nur mit dem „Aeußersten seines Fingers". Dadurch entsteht ein aphoristisches Aller-

Digitized by Google

lei, das den Fernerstehenden kaum reizen kann, selbst tiefer zu graben, den Kenner aber ganz unbefriedigt lassen muß: eine Seite über Goethe und Fritz von Stein, zwei Seiten über Goethes Erziehungsarbeit an Karl August, eine halbe Seite über das Verhältnis von Vater und Sohn. Wem ist mit solchen Andeutungen gedient? Und dabei scheint mir noch nicht einmal das Bezeichnende immer getroffen. Wer kann von Goethes Einfluß auf Karl August reden, ohne jenen schönen Rückblick in „Ilmenau" zu erwähnen?

Typisch für die Auffassung Münzens ist die Stelle, in der er flüchtig die Erziehung erwähnt, die Goethe seinem Sohn August angedeihen ließ. Vier Zeilen von des Vaters Erziehereifer, dann heißt es weiter: „Leider stellte sich diesmal der Erfolg nicht ein, weil Goethe, in den Fehler seines Vaters verfallend, der oben zitierten Aeußerung Werthers und den verständigen Worten von Hermanns Mutter... zuwider handelte, dem Sohn keine Freiheit in der Wahl des Berufs und der Gattin ließ." Das ist zunächst einmal ein greulicher Stil. Der ausgesprochene Vorwurf aber erscheint Goethe gegenüber sehr ungerecht: die Kindheitsgeschichte August von Goethes zeigt uns ein ganz anderes Bild.

„Denn wir können die Kinder nach unserm Sinn nicht formen.
So wie Gott sie uns gab, so muß man sie halten und lieben,
Sie erziehen aufs beste und jeglichen lassen gewähren.
Denn der eine hat die, die anderen andere Gaben."

Die schönen Worte aus Hermann und Dorothea sind entstanden, als August im sechsten Lebensjahr stand, in der Zeit, da der Vater, wie aus zahlreichen brieflichen Aeußerungen hervorgeht, an dem Emporwachsen des eignen Kindes das innigste Glück empfand. Sie sind der Niederschlag eignen inneren Erlebens. „Meine einzige Sorge ist", schreibt Goethe in der gleichen Zeit an Knebel, „bloß zu kultivieren, was wirklich in ihm liegt, und alles, was er lernt, ihn gründlich lernen zu lassen." So klaffend ist der Widerspruch zwischen Wollen und Handeln bei Goethe als Vater nicht gewesen, wie es nach der Münzschen Folgerung scheinen könnte. Es mag schon richtig sein, daß er später in seiner alles überragenden geistigen Größe dem Sohne unbewußt als zu stark richtunggebend und die Individualität biegend entgegengetreten ist. Aber selbst unter dieser Annahme ist es unstatthaft, die Tragik in Augusts späterem Leben ohne weiteres und ganz auf das Konto des Vaters zu setzen, und darum ist jener Vorwurf von Münz auch oberflächlich.

Der Verfasser verwandte zu seiner Darstellung vielfach Goethes eigne Sprache. Dabei erscheinen aber häufig Gedanken, die der Leser, durch den merkwürdigen Gebrauch, Anführungszeichen bald zu setzen bald nicht, arglos gemacht, dem Münzschen Geiste zueignet, während er eigentlich nur von Goethe her angeeignet ist. Ja, es kommen noch schlimmere Dinge vor. Ich will nicht davon reden, daß ich manche längere wörtliche Entlehnung aus meinem kleinen Buche „Goethe ein Kinderfreund" ohne jede Quellenangabe fand; aber in welcher Weise hat sich der Verfasser an Bielschowsky „angelehnt"! Das ganze über vier Seiten lange Referat über die Ehrfurcht aus der „pädagogischen Provinz" z. B. ist Wort für Wort aus Bielschowsky — entnommen; nein — nicht Wort für Wort. Zweimal unterbricht der Verfasser das Abschreiben mit Wendungen wie: „Treffend bemerkt dazu Bielschowsky..." Das heißt doch aber

Digitized by Google

erst recht in dem Leser den Glauben erwecken, daß das Uebrige Dr. Bernhard Münz sagt. Was er wirklich selbst sagt, ist nach Inhalt und Umfang recht bescheiden, die Form, in der er es sagt, zuweilen mehr als merkwürdig. Wir streiften sie schon und überlassen es Liebhabern, sich an den Satzungeheuern des Verfassers zu erfrischen.

Der wahrhaft königliche Reichtum Goethischer Erzieherweisheit blinkt selbst durch die unzulängliche Zusammenstellung hindurch. Hier sind in Wahrheit noch große Aufgaben zu erfüllen. Wer aber diese Schätze bergen will, der muß schon tiefer schürfen als der Verfasser, der nur immer alles „streift" und „berührt". Er schätzt die literarischen Ansprüche der „großen Goethe-Gemeinde", an die er sich im Vorwort wendet, recht gering ein, wenn er sich der „angenehmen Erwartung hingibt", sie werde seine „Studie" „mit Wohlgefallen aufnehmen".

Karl Mutheſius

Ueber Literatur und Judentum

sind jüngst einige Stimmen laut geworden, die wir als Dokumente der Zeit verzeichnen möchten. Im „Literarischen Echo" (VII, 14) erhob Max Osborn Einspruch gegen den Versuch, so etwas wie eine zionistische Kunstliteratur in deutscher Sprache zu schaffen. Er kennzeichnet bei dieser Gelegenheit aufrichtig die eigentümliche Gefühlslage, in die sich das moderne, halb oder ganz entnationalisierte Judentum seinen eigenen Stammesangehörigen gegenüber gedrängt sieht, denen eine jüdische Nation und ein jüdischer Nationalstaat auf angestammtem Boden als Ideal vorschwebt.

Den Propheten des Zionismus, „und seien es die liebenswertesten Menschen, Kampf bis aufs Messer! Für die deutschen Juden gibt es nur eine Möglichkeit, glücklich zu werden oder zu sein: daß sie aufgehen in dem Volke, in dem sie leben, mit dem sie leben, dessen sie ein Teil sind. Heißt das zugleich den eignen Wurzeln untreu werden? Verräter sein an der eignen Rasse? Welch ein Wahnsinn! Kann ich nicht im Gegenwärtigen leben und doch die Fäden betrachten, die mich und meine Existenz mit der Vergangenheit verbinden? Wohl denke ich der seltsamen, abenteuerlichen, verworrenen, Jahrtausende alten Geschichte des Blutes, das in meinen Adern kreist, und niedrig wäre es, wollte ich sie verleugnen. Aber meine Gegenwart, mein Leben in dem Volke, dessen Sprache ich spreche, in dessen Sprache ich denke, dessen Lieder ich singe, mit dessen Künstlern und Helden ich seit meiner Kindheit vertraut bin, dessen Boden ich trete, dessen Luft ich atme, dessen Leben mein Leben ist, — das, zum Kuckuck, ist mir tausendmal mehr als jene Vergangenheit, die mir zum Teil völlig fremd ist. Was ist mir Palästina? Ein Begriff. Ich bin ein Deutscher und keiner anderen Volksgemeinschaft angehörig. Nur aus solchem Empfinden heraus wird der deutsche Jude glücklich werden können; dies ist der Idealismus, der ihm frommt. Und ein Verbrechen wider den heiligen Geist dieses Empfindens ist es, wenn man seiner gesunden Entwicklung ein Treiben entgegensetzt, das darauf ausgeht, über die Grenzen der Nationen hin die Juden verschiedener Länder als eine angeblich zusammengehörige Masse und als etwas den europäischen Völkern gegensätzliches oder selbständig neben ihnen Bestehendes mit einander zu vereinigen."

Soweit Osborn. Ihn ergänzt Karl Buſſe. In einem Aufsatze über Th. Fontanes Nachlaß in der „Deutschen Monatsschrift" (IV, 7) hebt er hervor, was dieses moderne

Digitized by Google

Judentum im Vergleich zu den germanischen Trägern unserer geistigen Kultur für diese Kultur zu wirken bemüht sei. „Ich bin wohl vor dem Verdacht philosemitischer und parteilich-freisinniger Neigungen geschützt, aber wenn immer geklagt wird, daß die Juden auch unser gesamtes geistiges Leben beherrschten, was in aller Welt ist der Grund davon? Weshalb vertrauen sich die deutschen Intellektuellen, wie die »Kreuzzeitung« so oft höhnt, der Führung des Judentums an, oder anders ausgedrückt: weshalb wenden sie sich mit dem, was sie zu sagen haben, so oft gerade an die »Vossische Zeitung« oder das »Berliner Tageblatt«? Doch nur, weil im Grunde den konservativen Blättern, besonders den von spezifisch preußischem Gepräge, jeder Domänenpächter wichtiger ist als die Gesamtheit der deutschen Dichter, weil nirgends eine größere Gleichgültigkeit gegen künstlerische und wissenschaftliche Bestrebungen herrscht als hier. Wo fände auch ein konservativ gerichteter Poet an der konservativen Presse je eine Stütze? Wer liest denn unsere Bücher, wer geht in die Kunstausstellungen, wer füllt die Theater? Juden. Aber nicht oder nicht nur, weil sie Geld haben, sondern weil sie von Natur aus einen ungeheuren Respekt vor jeder geistigen und schöpferischen Kraft besitzen, der dem Preußentum fehlt. Wie ein besserer Schuhputzer ist Fontane als konservativer Journalist behandelt worden, bis er genug hatte, bis er sich empörte, bis er bitter erkannte, daß die vielbekämpften »Juden und Industriellen« Talente höher achteten und häufiger Rücksicht übten als seine frommen politischen Gesinnungs-Verwandten. Und die Folge? Er, der Konservative, den Liberalismus verspottende, die fette Bourgeoisie hassende Mensch, ging als Theaterreferent zur »Vossischen Zeitung« über, wo er geschätzt und geehrt ward. Der Vorgang ist durchaus typisch, und wer es bisher noch nicht wußte, mag sich nun auch leicht erklären, weshalb unsere konservativen Zeitungen fast durchweg um so viel schlechter redigiert sind als die großen freisinnigen Blätter. Auf zwanzig literarisch-journalistische Talente der linksstehenden Presse kommt noch nicht eins in der rechtsstehenden. In einem Briefe aus dem Jahre 1884 beklagt Fontane sehr, daß so gar nichts geschieht, die konservative Partei geistig standesgemäß zu vertreten. Die Klage gilt noch heute, und es ist höchst naiv, sich zu wundern, daß die deutsche Intelligenz, unabhängig von ihrer politischen Ueberzeugung, sich lieber dorthin wendet, wo man sie respektiert als an eine Stelle, für die jeder Leutnant vor dem Dichter rangiert und der jeder Hofbericht wichtiger ist als die glänzendste Kunstkritik. Vor einigen Jahren defilierte in Warschau der gesamte polnische Adel vor Heinrich Sienkiewicz. Fontane dagegen hat an seinem Ehrentage sich nach den Bredows, Arnims, Treskows, Knesebecks u. s. w. vergebens umgesehen, aber wer da war und die respektvolle Verbeugung vor dem Dichter machte, war — Herr Cohn!“

Uns scheint, daß jeder der beiden Herren im Rechte sei, daß aber keiner von ihnen sehr tief grabe. Von der Gesellschaft Ahlwardts und Pücklers können wir an dieser Stelle wohl absehen, an der sich *gebildete* Christen und Juden aus allen politischen Parteien vereinigen, unter den gebildeten Deutschnationalen aber ist keiner, der bei den Juden Osbornscher Gesinnung den guten Willen nicht mit Dank anerkennte. Die Frage liegt aber doch so: wie weit der gute Wille bei Rasseverschiedenheit *genüge*, genauer: es

Digitized by Google

ist die Frage, ob nicht gewisse Unterschiede des Fühlens und Urteilens, wie manche „Antisemiten" behaupten, trotz allen guten Willens stark genug bleiben müssen, um viele Germanen Jüdisches als fremd empfinden zu lassen. Busse hat zu seinem Vorhalt gegen die im Parteisinn konservative Presse gewiß in sehr weitem Maße zureichenden Grund. Auch ein Gebildeter, der politisch ähnlich denkt wie sie, wird oft das Gefühl haben, daß unterm Strich hier ein beschränktes Philistertum banausisch selbstgenügsam hause. Aber wir wollen doch auch nicht vergessen, was ihn in manchen Feuilletons auch der liberalen Presse abgesehen vom Politischen stören kann: das Bedürfnis nach dem Sensationellen, das Mitlaufen mit den Tagesmoden des Geistes, das Kopfklowntum, der Personenkultus, die Geschäftemacherei. Alles Erscheinungen, die sich „bei Christ und Jud" finden, aber Erscheinungen, die in der Verbindung mit jüdischen Nationaleigentümlichkeiten eine besondere Form angenommen haben, die der Deutsche als ihm fremd empfindet und gefühlsmäßig ablehnt. Er darf sie auch verstandesgemäß ablehnen, denn sie hat mit ihrer brillanten Kurzweiligkeit unser Geistesleben sicherlich nicht vertieft. Gottlob, daß es auch zur Rechten jetzt doch schon Blätter gibt, die „des Menschen allerhöchste Kraft" nicht mehr nach altem Brauche „verachten", und daß sich unter den Juden immer mehr Männer zu einer Bearbeitung der Aufgaben stellen, die ihnen und den rassigsten Deutschen zum mindesten doch wohl so lange gemeinsam sind, wie sie miteinander leben. Ob es nicht außer diesen Aufgaben für jeden Teil noch besondere zu lösen gibt, das ist eine andre Frage. In den Kunstwart gehört ihre Besprechung wohl kaum.

Eine „Nationalbühne für die deutsche Jugend" in Weimar zu schaffen, schlägt Adolf Bartels in einer Denkschrift vor (Weimar, Böhlaus Nachf.). Unser Nationaltheater, heißt es da, „verlangt die wirkliche Tragödie, verlangt die großen und schweren Probleme und Schicksale, verlangt Eindrücke für das ganze Leben, Weltanschauungskunst. Eben, weil unsere Zeit der leeren Sensation nachjagt, muß dafür gesorgt werden, daß die ewigen Lebensfragen wieder Macht über die Gemüter gewinnen, eben, weil unser Volk sich selbst zu verlieren droht, muß der gewaltige Ernst der Tragödie wieder über die Seelen kommen, daß sie nicht gänzlich kalt und glatt werden." Vor allem sei es wichtig, unserer Jugend in ihren entscheidenden Entwicklungsjahren große Eindrücke, losgelöst vom Alltage, als dauernden Lebensbesitz zu verschaffen. In Weimar, der Stadt Goethes und Schillers, inmitten einer lieblichen mitteldeutschen Landschaft werde dies am wirksamsten möglich sein. Alljährlich zur Zeit der großen Schulferien, im Juli und August sollten dort Festspiele stattfinden, ein Zyklus von jeweilig etwa sechs Stücken etwa sechs Wochen lang. Jeden Abend würden 1000 Schüler für je einen ganzen Zyklus Plätze finden.

Mit 10 Mk. für den Platz würden die Aufführungskosten zu decken sein, Reise und Aufenthalt in Weimar müßten durch Gemeinsamkeit so billig wie möglich eingerichtet werden. Wollte man die gegenwärtige Schillerbewegung benutzen und etwa zu einem „Schillerbunde zur Begründung und Erhaltung einer Nationalbühne für die deutsche Jugend in Weimar" auffordern, so wäre dagegen nichts zu sagen. 60 000 Schüler in zehn Jahren durch ein großes Ereignis ihres Lebens auf das Größte und Echte in der Kunst hingewiesen

Digitized by Google

zu haben, „das muß auf die Dauer die Entwicklung unseres Volkes beeinflussen. Und ich sehe den Tag kommen, wo die sämtlichen Theater Deutschlands doch mit dieser Weimarer Nationalbühne rechnen müssen: Sie wird die deutschen Gebildeten lehren, hohe Ansprüche an das deutsche Theater zu stellen . . . Vielleicht können sich selbst große Verkannte unter unsern deutschen Dramatikern einst zu dieser Weimarer Nationalbühne flüchten, vielleicht wird nach und nach aus dem Weimarer Hoftheater die ständige Nationalbühne . . .

Die Schwierigkeit, wie die Darbietungen in dieser Festspielzeit künstlerisch über das Durchschnittsmaß zu steigern seien, sieht auch Bartels: er meint sie durch sorgfältige dramaturgische und darstellerische Vorbereitungen überwinden zu können. Als Bühne denkt er sich das neue Weimarer Hoftheater, das in zwei bis drei Jahren vollendet sein wird, als Darsteller die Kräfte derselben Bühne. Es wäre zu wünschen, daß zunächst die Lehrerschaft der höheren deutschen Schulen, auf deren tatkräftige Unterstützung Bartels zuallererst rechnet, den Plan recht rege aufnimmt.

Berliner Theater

Was die Bühnen irgend an „literarischem Pulver" auf der Pfanne haben, erproben sie gerne schon während der geselligen Wintermonate; der junge Frühling gehört gewöhnlich den Gastspielen und den Theaterstücken. Man weiß eben aus Erfahrung, daß man, sobald erst die linden Lüfte erwacht sind, das Publikum stärker beschwören muß, um volle Häuser zu bekommen. Von Gastspielen ist in diesem Jahre weit weniger zu vermelden als sonst. Auf künstlerische Bedeutung darf von den bisherigen allein das Kainzens im „Berliner Theater" Anspruch erheben: es hat nicht bloß einen glänzenden äußeren Erfolg gehabt, sondern den Schauspieler auch in Rollen gezeigt, die augenfällig beweisen, wie jung und entwicklungsfähig seine Kunst immer noch ist. Sein Franz Moor und sein Richard II. zumal, den Berlinern bisher noch unbekannt, widerlegten aufs neue das alte, immer noch nicht ausgerottete Vorurteil, als sei Kainz zu sehr Sprechkünstler, um scharf ausgeprägte Charaktere auch wirklich gestalten zu können. Schon seine Intelligenz ist zu kühn und stark, als daß sie sich in dieser Weise von dem schönen Worte verweichlichen ließe. Er darf als Richard II. fast alle Register ziehen, die auf der Orgel eines Menschenlebens zwischen höchster Erhebung und tiefstem Sturze liegen, und für alle diese jäh wechselnden, laut und wirr sich kreuzenden Seelenstimmungen findet er die überzeugendste, weil scheinbar immer aus dem Augenblick geborene Gestaltungsart.

Was uns sonst an fremden Gästen beglückte, gehört zu der Gattung der Virtuosen — wie die Dänin Charlotte Wiehe, die „Mimin", die sich mit Vorliebe in stummen Rollen, besonders in dem ausgeklügelten Mimodrama „La main" ihres Gatten bewundern läßt — oder steigt zu den Spezialitäten herab — wie die braven Tegernseer, die nun doch aus dem Westen Berlins in den äußersten Osten haben flüchten müssen. Umso üppiger blüht das Zug- und „Theater"stück, oder wenigstens die Jagd darnach. Das meiste davon ist arg mit den Darbietungen der Spezialitätenbühnen verschwistert; ein paar dieser Stücke aber verdienen schon deshalb ein Wort der Würdigung, weil mit ihnen Fragen des dramatischen Stoffes und der theatralischen Wirkung verquickt sind, die für unser Bühnenwesen denn doch nicht so belanglos sind. Da ist zunächst das fünfaktige Schauspiel „Die

Digitized by Google

eiſerne Krone" von Fedor von Zobeltitz, das mit ſtarkem Erfolge im „Berliner Theater" aufgeführt wird. Oberflächlicherer Betrachtung mag dieſe dramatiſche Bearbeitung eines älteren Romans des Verfaſſers als eine Abart der übelberufenen Philippiſchen Dramatik erſcheinen: hier iſt dieſelbe Ausbeutung von öffentlichen Aktualitäten, die der Verfaſſer des „Dunklen Tors", der „Miſſion" und der „Wohltäter der Menſchheit" ſo ſehr liebt, dieſelbe ſprunghafte Charakteriſtik, dieſelbe zuweilen ſtark papiern anmutende Buch- und Romanſprache. Und doch iſt Zobeltitz einer glücklichen Löſung der Frage näher gekommen: „ſind hervorſtechende öffentliche Ereigniſſe unſerer Zeit für die ernſte Bühne fruchtbar zu machen?" Zobeltitz hat ſich von dem Schickſal des Battenbergers anregen, ſich von dem tatſächlichen Verlauf dieſer Affäre aber weit weniger in Feſſeln ſchlagen laſſen, als in ähnlichen Fällen Philippis Phantaſiearmut es geſchehen laſſen muß. Vielleicht hat er von Schiller gelernt, daß man der aufgeſtauten Willkürlichkeiten der Geſchichte am beſten Herr wird, wenn man die äußeren Zuſammenſtöße der Menſchen und Dinge als Konflikte des Charakters und des Herzens ganz nach innen verlegt und die Handlung ins allgemein Menſchliche hinüberſpielt. Beides zu vereinigen, wie es Schiller z. B. im „Tell" verſucht hat und im „Demetrius" allem Anſcheine nach bis zur Vollendung erzielt haben würde: das dramatiſche Einzelſchickſal aufs innigſte zu verbinden mit der kulturdramatiſchen Schilderung einer ganzen Zeit und eines ganzen Volkes — an dieſe Schwierigkeit, der jener ſicherlich auch in ſeinen geplanten modernen Kriminalſtücken nicht aus dem Wege gegangen wäre, hat ſich Zobeltitz erſt gar nicht gewagt. Statt Bulgarien ſagt er „Illyrien", um auch das Fernere mehr in einem märchenhaften Ueberall und Nirgendwo ſpielen zu laſſen, als auf der halborientaliſchen Balkanhalbinſel. Wenn ſich nur dadurch die individuellen Konflikte klarer und kräftiger herausböben, wenn wir nur um ſo deutlicher und heftiger die ſtürmiſche Jugend des über Nacht zum Fürſten der Illyrier erhobenen preußiſchen Prinzen mit der bedächtigen Politik des alten eingeſeſſenen Miniſterpräſidenten zuſammenſtoßen, die Gewißheit des inneren fürſtlichen Berufs umſo machtvoller mit den durch Gewohnheit, durch Amt und Verdienſte geſtützten Anſprüchen eines ehrgeizigen Staatsmannes ringen ſähen! Aber dieſen zweifellos intereſſanten Widerſtreit gerade hat Zobeltitz durch eine Häufung von eingeſtreuten Zettelungen, Machenſchaften und Nebenhandlungen verdunkelt. Er fühlt, daß der Dichter in ihm weder ſtark genug iſt, um ganz auf das äußere Räderwerk der Politik zu verzichten, noch um es mit der perſönlichen, rein menſchlichen Dramatik gleichwertig in eins arbeiten zu laſſen, und ſo nimmt auch er ſeine Zuflucht zu Krücken. Und zwar zu ſolchen, deren ſich zu ſeinem Heile nur der Romanſchriftſteller bedienen kann: er gibt dem Kopfe recht viel zu raten, dem Auge recht viel zu ſehen, ohne ſich bewußt zu werden, daß das alles nur an dem Kern des eigentlichen tragiſchen Konfliktes nagt. So muß die kleine Dina, der Prinz Emik der „eiſernen Krone" zuliebe Valet geſagt hat, mit nach Illyrien, um die Knoten der Intrige ſchürzen zu helfen; ſo muß der Prinz der Leidenſchaft der nach der Königskrone lüſternen Marquiſe Veresco, der Schwiegertochter des Miniſters, ein paar Schritte entgegenkommen, obwohl ihr Mann ſein beſter, treueſter Freund iſt und ſeinetwegen ſogar dem allmächtigen Vater trotzt; ſo muß der Adjutant und frühere Re-

Digitized by Google

gimentskamerad des Prinzen jenseits des Balkans eine alte Freundin wiederfinden, um mit dieser Partnerin neben der Haupthandlung ein heiteres Liebesspiel aufzuführen und dem sonst auch gar zu ernsten Stück die Verlobung nicht fehlen zu lassen. Um das alles organisch miteinander zu verbinden und im einzelnen psychologisch zu begründen, fehlt es — nicht dem Dramatiker überhaupt, wohl aber einem eben doch nur geschickten dramatischen Handwerker wie Zobeltitz an der Fähigkeit. Wie oft ist den modernen Naturalisten der Rat erteilt worden: laßt wieder mehr Handlung auf die Bühne strömen, was ihr bringt, ist zu karg — daran war gewiß etwas richtiges, nur hätte man hinzusetzen müssen: aber um Gotteswillen keinen äußerlichen Aufputz, jedes bloße Dekorationsstück frißt der inneren, der eigentlichen dramatischen Wirkung ein Blatt vom Baume. Mit dem Ministerpräsidenten in Zobeltitzens Schauspiel geht zu Schluß eine bedeutsame Wandlung vor: er liebt den jungen feurigen Mann, der mit deutschem Ernst hinter der Krone eine Aufgabe sieht und der von seinen fürstlichen Rechten so wenig lassen will wie von seinen fürstlichen Pflichten, und er opfert sich schließlich für ihn, indem er das Attentat, mit dem er als einem Werkzeug seiner Macht so lange gespielt hat, auf seine eigene Brust ablenkt. Hätte Zobeltitz die Zeit und Mühe, die er auf das romanhafte Drum und Dran verwendet, dieser jetzt vom blauen Himmel auf uns herniederregnenden Charakter- und Gesinnungswandlung zugute kommen lassen! Für Schriftsteller wie ihn gibt es schließlich doch immer nur das alte Entweder — Oder: entweder ein schlechtes, allenfalls mittelmäßiges Drama oder ein „gutes", d. h. effektvolles und zugkräftiges Theaterstück.

Auch das „Schillertheater", in der Auswahl älterer tantiemenfreier Stücke sonst recht glücklich, hat dem Frühling seinen Tribut gezollt, indem es ein in seinem Stoff und seiner Mache recht plumpes französisches Lustspiel, „Meine Schwiegertocher" von Carré und Bilhoud, aufführte. Der Salon der Madame Leverdier erfreut sich dreier Habitués, die an Drastik nichts zu wünschen übrig lassen: der eine ist taub und spricht von Tomatensauce, wenn die andern sich über Sonaten unterhalten; der zweite ist kurzsichtig und verwechselt in einemfort belle-mère und belle-fille; der dritte ist Zeremonienmeister und weiß sich nichts besseres als in den feierlichsten Augenblicken mit der Faust auf den Tisch zu schlagen und den leibhaftigen Gottseibeiuns anzurufen. Sonderbare Heilige — und doch, diese Gewaltigen bringen wenigstens etwas Leben in die Bude. Ohne sie ginge es im Salon Leverdier zu trist her. Denn daß es diesmal in geistreicher Abwechslung nicht Schwiegermutter und Schwiegersohn, sondern Schwiegermutter und Schwiegertochter sind, die das Kriegsbeil wider einander schwingen, trägt zur Belebung des Konflikts wenig bei. Nur die Schlußwendung hat eine gewisse Schlagkraft. Die schließlich den Kürzeren zieht und als Dupierte dasteht, ist nämlich diesmal die Schwieger mutter, überwunden von der Tugend und Klugheit der Jüngeren, die anstatt, wie die Alte gehofft, selbst ins Garn zu gehen, der verblüfften Spionin den eigenen Gemahl, Monsieur Leverdier aîné, auf den Leimruten der polnischen Gräfin zeigt. Da wendet sich der ungebetene Gast mit Grausen und verläßt schleunigst, den Herrn Gemahl am Arm, das Sündenbabel Paris, um in das friedliche Gehege der Provinz zurückzukehren. Niemand ist glücklicher darüber, als

Digitized by Google

das junge Paar, das sich nun erst ganz und ungestört gehören kann...

Zu der gleichen, allein auf den Effekt und die äußerliche Spannung ausgehenden Gattung gehört das letzte Stück, das unter Paul Lindaus Leitung am „Deutschen Theater" aufgeführt wurde: Ferdinand Wittenbauers Gesinnungsschauspiel „Der Privatdozent". Doch nicht um des Stückes willen, das zudem im „Kunstwart" schon abgetan worden ist, wird diese Tatsache verzeichnet, sondern nur um ein neues Zeugnis zu geben für die wahllose Buntheit, die nicht der letzte Grund dafür ist, daß sich Lindaus des Theaterleiters Schicksal so schnell besiegelt hat. Wer heute in dem wirren, zuweilen wüsten Betrieb des Berliner Theaterwesens durchdringen will, muß entweder blindes Glück haben — man denke an das „Lustspielhaus", das zu seiner eigenen Ueberraschung nach einigen bösen Nieten plötzlich mit Kadelburgs „Familientag" einen Haupttreffer macht — oder muß einen scharfen sicheren Blick haben für das, worauf der wetterwendische Geschmack des großstädtischen Publikums gerade steht. Die „Marke", das Besondere, das von allem andern Unterscheidende macht des Berliner Theaterdirektors Glück. Brahm hat Sein oder Nichtsein auf das realistisch-naturalistische Drama der Modernen gesetzt — diese Signatur bleibt ihm und zieht ihm schon noch eine Weile die Leute auch ins neue Haus, mag er getrost hin und wieder davon abweichen; zumal der Fremde, der zu dem Berliner Theaterbesuch ein so starkes Kontingent stellt, läßt sich lange von diesem fernhin leuchtenden Zeichen leiten. Reinhardt, der seinem ehemaligen Direktor die schärfste Konkurrenz macht, hat sich aufs Artistische, aufs Absonderliche geworfen, ob er nun seine Stücke selbst oder seine Regie die Kastanien aus dem Feuer holen läßt, und auch er kommt dabei auf seine Rechnung. Dem Theater Lindaus fehlte diese Unterscheidungsmarke. Seine Stücke waren ebenso bunt zusammengewürfelt wie seine schauspielerischen Kräfte; er versuchte es mit altem und neuem, mit Naturalismus und Klassizismus und glaubte, da er vieles bringe, werde er allen etwas bringen. Aber gerade dieser Eklektizismus, der einem Theaterleiter in der Provinz so wohl gestanden hätte, ward sein Verderben. Wer in Berlin heute Shakespere, morgen Heijermans, heute Sophokles, morgen Oskar Wilde, heute Schiller, morgen Wittenbauer bringt, gilt — wenn es sich nicht etwa um ein „Volkstheater" handelt, dem man auch bei uns viel verzeiht — für charakterlos. Wofür Lindaus Herz eigentlich schlug, das liegt in ferner, abgetaner Vergangenheit, soviel sagte er sich selbst; wozu er nun, von seiner wahren Neigung nicht mehr beraten, griff, das ergab in seiner Gesamtheit weder ein Programm noch eine Spezialität — nur ein „Zapfenstreich", ein „Alt-Heidelberg" oder ein „Familientag" hätte ihn retten können, ohne daß für uns dadurch etwas gerettet gewesen wäre. So sehen wir ihn scheiden ohne Kummer, ohne Freude. Mehr als zwei Theaterunternehmen mit einem künstlerischen und gegenwartslebendigen Spielplan wird Berlin schwerlich zu tragen vermögen. Geht Reinhardt, wie wahrscheinlich, ins „Deutsche Theater" über, so werden seine bisherigen Bühnen oder doch eine davon wieder dem Geschäftstheatertum anheimfallen; bleibt er, wo er bisher war, und erhält Lindau einen Nachfolger von wo andersher, so wird dessen Loos kein besseres sein, als das seines Vorgängers. Ernst Detleff

Wiener Theater

Die Saison war dürr — dürr wie der Hochsommer des vorigen Jahres. Die „große Tat" ist der

Digitized by Google

Schiller-Zyklus des Burgtheaters. Aber man wird zugeben, daß diese Tat der Originalität einigermaßen ermangelt und gleicherweise an etwa einem Dutzend anderer Theater verrichtet wurde. Es ist ja recht brav, daß man, einer geschickt inszenierten Stimmung sich anbequemend, Schiller wieder zu Ehren zu bringen trachtet, und gewiß wird dieses unserem Bühnenleben zum Guten gereichen. Bedauerlich ist jedoch, daß man am Burgtheater den Nachdruck gar so sehr auf die dekorative Seite der Sache gelegt und sein Höchstes im Ausstattungsprunk gesucht hat, während die feinere Belebung von Innen heraus oft unter dem Zeichen einer selbstgenügsamen Spärlichkeit stand. Was auf diesem Gebiete bei Schiller noch zu entdecken ist, wird daher erst eine reifere und seelenvollere Periode deutscher Bühnenkunst zu lehren haben.

Als voraussichtlich letzte Neuigkeit brachte das Deutsche Volkstheater Max Burckhards satirische Komödie „Rat Schrimpf". Man könnte zunächst erstaunt sein, daß ein Stück des ehemaligen Burgtheater-Direktors nicht an der Hofbühne gespielt wurde. Dies hieße jedoch die weise Fürsicht der Wiener Intendanturbehörde gründlich verkennen. Denn man hat doch den störend selbständigen Hofrat Burckhard nicht darum von seinem Direktorposten geschickt hinwegbugsiert, um hinterher seine unbequemen Stücke zu spielen! Ja, unbequem sind diese Stücke in der Tat, wie der ganze Mann — höchst unbequem! Er hat zwei Eigenschaften, die in ihrer Vereinigung geradezu unerhört und einfach ärgerniserregend sind. Erstens ist er ein Wiener vom Wirbel bis zur Zeh und kennt Wien und seine Leute, namentlich aber die regierenden Kreise, wie dies nur ein von Jugend auf Eingeweihter vermag. Dies wäre gewiß an sich durchaus sympathisch und in jeder Hinsicht begrüßenswert, wenn leider das Zweite nicht wäre. Zweitens nämlich ist Hofrat Burckhard ganz und gar kein Wiener, dieweil er nicht den Instinkt des Vertuschens und des Unterdrückens hat, vielmehr seine glänzende Kenntnis des Wiener Wesens dazu benutzt, um es keck und sorglos bloßzustellen. Man denke doch nur: dieser Mann ist ein Wiener und dabei aufrichtig, ja sogar rücksichtslos aufrichtig! Ist so etwas wohl erhört? Ein bissel aufrichtig — nun ja! Das ist sogar wünschenswert, denn es ist dekorativ! Es ist fesch und gemütlich! Aber es soll doch nicht mehr sein, als was man so „treuherzig" nennt, das heißt: bieder, gradaus, taufrisch, warmblütig und blauäugig-verlogen. Niemand ist „treuherzig", weil er dem Anderen die Wahrheit sagen will, sondern weil er vom Andern die Wahrheit herausbekommen will. Hofrat Burckhard hingegen braucht die Wahrheit nicht herauszubekommen, weil er sie kennt; und er sagt sie dennoch, rein weil es ihm so Spaß macht. Dies ist sein ärgster Charakterdefekt und der Grund, warum man diesen Mann, der doch ein so „lieber Kerl" ist, oben nicht leiden mag. Daß man allen Grund hatte, vor ihm auf der Hut zu sein (obwohl es freilich nichts mehr nützt), beweist sein „Rat Schrimpf" zur Genüge.

Das ist nämlich der Typus eines Verlegenheits-Stückes. Nicht etwa, weil es aus einer Verlegenheit heraus geschrieben wäre, sondern weil es denen, die darin vorkommen, Verlegenheiten macht. Zwar hat Hofrat Burckhard hoch und heilig und durchaus glaubhaft versichert, daß niemand in dem Stück vorkäme, der auch im wirklichen Leben genau so

Digitized by Google

vorkäme. Er zeige nicht die plumpe Wirklichkeit, sondern zeichne Möglichkeiten, die sich aus der Wirklichkeit ergeben könnten. Aus dieser reservatio ersieht man, daß Max Burckhard immerhin, wenn es darauf ankommt, auch in jenem zweiten Sinne genügend Wiener sein kann, um — treuherzig zu sein. Selbstverständlich, das Stück enthält keine Wirklichkeiten — diese Möglichkeiten sehen der Wirklichkeit bloß verzweifelt ähnlich. Niemand, der lebendig und stadtbekannt in Wien herumläuft, sei's Fürstin oder Baronin, Sektionschef oder Hofrat, ist ernsthaft mit irgend einer Figur des Burckhardschen Stückes identisch — es trifft sich nur halt so komisch, daß man mitunter meint, man höre diese oder jene wohlbekannte Persönlichkeit leibhaftig sprechen.

Nun — dieses lustige Maskenspiel juristischer Distinktionen, das ein munterer Autor gewandt wie ein Fächerspiel handhabt, es möge auf sich beruhen. Für die Fernwirkung in Raum und Zeit ist es ja ziemlich gleichgültig, wie weit etwaige „Modelle" sich getroffen fühlen können. Aber der lebensechte Ton des Ganzen (wie er auch zustande gekommen sein mag) wirkt auf alle Fälle ergötzlich und erfrischend. Da sind sie ja so ziemlich vollzählig beisammen, aufgepickt wie die Motten, die klugen, vornehmen, glatten und frommen Herrschaften, die Oesterreich regieren, Männlein und Weiblein. Und auch wie sie es regieren, mit gegenseitigem Sichaushelfen, unschuldig-doppelsinnigen Gesetzesauslegungen, eleganten Vertuschungen und zarten Rücksichtnahmen, das dürfen wir bis in seine geheimsten Finessen miterleben. Das ist eine obzwar aus lebendigen Menschen bestehende, doch für jeden, der ergreifen will, sofort unsichtbare und nicht vorhandene Camarilla, gegen die der Außenstehende vergeblich wie gegen Wolken von Mückenschwärmen sticht. Und demnach mag der biedere Hofrat Schrimpf noch so gerecht, redlich, unbestechlich und tapfer sein, mit allen diesen guten Eigenschaften richtet er dennoch nicht das Mindeste aus. Es geschieht, was die Anderen wollen, und man geht über ihn hinweg zur Tagesordnung über. Das alles ist so unheimlich-österreichisch, es ist so tragisch-österreichisch, daß es diesem Stück einen dauernden Wert gibt. Noch niemals in unserer Zeit ist der Genius Oesterreichs, als welcher der am lichten Tage umherspukende Geist Questenbergs ist, derart wahr und überzeugend geschildert worden, wie in dem schlechten Drama Max Burckhards.

Wie ist das? „Schlecht?" Ja, es muß leider gesagt sein: als Drama ist dieses Stück schlecht, oder vielmehr ist es einfach gar nicht vorhanden. Die entsetzliche Zerrüttung, die die jüngstdeutsche Schule über den Begriff „Drama" verhängt hat, ist kaum je so grell hervorgetreten als bei Burckhards „Rat Schrimpf". Nie war ein Stück weniger Drama als dieses. Aber darum ist dennoch dieses schlechte Drama ein ausgezeichnetes Stück, ein Stück dialogisiertes Neu-Oesterreich, so verblüffend-wahr, so grandios-zwiespaltig, so erschütternd-verlogen, wie es nur eine der Genialität verwandte Aufrichtigkeit zu schildern vermag.

Franz Servaes

Vom japanischen Theater entnehmen wir den Antworten eines europäisierten Japaners an einen Mitarbeiter des Berner „Bundes" einiges, was gelegentlich der japanischen Gastspiele in Deutschland interessieren wird. Stücke, die Probleme aus dem modernen Leben behandeln, werden in neuerer Zeit auch in Japan aufgeführt, sie sind aber beim großen Publikum nicht beliebt. „Das eigentlich japanische

Digitized by Google

Drama behandelt fast immer sagenhafte oder historische Stoffe aus dem Mittelalter oder noch früheren Zeiten. Die realistischen Dramen, die etwa aufkommen, sind auf europäische Einflüsse zurückzuführen." Aufführungen, wie man sie in Europa von Japanern sieht, würden in Japan nicht gefallen; dazu sind sie vor allen Dingen viel zu kurz. „Unser Publikum ist an Stücke gewöhnt, die mindestens einen ganzen Tag dauern. Diese Dramen beginnen um 11 Uhr vormittags und dauern bis 8 Uhr abends. Gewinnt ein Stück die Gunst des Publikums, so wird es einen oder auch mehrere Monate lang ununterbrochen gespielt. Man kann dann an einem Tage den ersten Teil, am nächsten den zweiten Teil anhören. So machen es bei uns die meisten Theaterbesucher." Der europäisierende Einfluß zeigt sich am auffallendsten im Tempo der Darstellung. „Bei uns entwickelt sich die Handlung viel langsamer. Wir kennen dieses kurze Zusammendrängen der Vorgänge auf die Hauptsachen nicht. Wie schon bemerkt, verlangt unser Theaterpublikum ein langes Ausspinnen. Ferner wird bei uns auf der Bühne weniger geschrieen, die Gefühlsausbrüche werden mehr durch mimische Mittel zum Ausdruck gebracht." Geweint wird selten. Frauen treten nicht auf. Sadda Yako ist eine Ausnahme. Die Kunst der Frauen-Imitatoren ist so ausgebildet, daß man von wirklichen Frauen keine besseren Leistungen erwartet. Der drastischen Darstellung des „Harakiri", der bekannten asiatischen Selbstvollziehung der Todesstrafe, begegnet man zwar im Auslande, in Japan auf der guten Bühne aber nicht. Dort sieht man wohl die feierlichen Vorbereitungen dazu, das Gebet, das Aufstellen von vier Tannen und ähnliches. Der eigentliche Selbstmord aber wird den Augen der Zuschauer durch eine spanische Wand entzogen. Wenn er jetzt etwa auch sinnfälliger dargestellt wird, so ist das eine Folge der Gastspiele im Ausland. Bei diesen werden eben „ganze Stücke nur zusammengestellt, um ein Harakiri vorzuführen, und dann sorgt der Impresario schon dafür, daß es dabei möglichst realistisch zugehe."

Musik

Moderne Musik in Wien

Auf musikalischem Gebiete machen wir hier jetzt eine ähnliche Entwicklung durch, wie vor etwa sieben Jahren auf dem Gebiete der bildenden Künste. Die moderne Musik, Jahre und Jahrzehnte lang von unserer Stadt ferne gehalten, nur ab und zu tropfenweise zu uns durchsickernd, ist nun machtvoll über uns hereingebrochen: Ver sacrum! Der Novitätenrausch betäubte unsern Musikbetrieb auch in den letzten Monaten des Musikjahres. Es ist wie ein Elementarereignis, das man austoben lassen muß. Und doch beginnen nun bereits wie Inseln aus der Sintflut einzelne Namen aufzutauchen, welche einen festeren Anhalt bieten; sie werden voraussichtlich als bleibender Gewinn den Kampf überdauern. Aber gerade wenn man diese hervortretenden Erscheinungen ins Auge faßt, läßt sich ein Moment erkennen, das eine weitere Aehnlichkeit mit der Bewegung auf dem Gebiete der bildenden Kunst zeigt. Diese Bewegung pflegt man mit dem bequemen Schlagwort „Sezession" zusammenzufassen. In diesem Zeichen drang sie siegreich vor, in diesem Zeichen hat sie auch lebhaften Widerspruch und Widerstand gefunden, und doch bargen sich darunter ganz verschieden geartete, ja gegensätzliche Erscheinungen: Naturalisten und Symbolisten, Hell- und Dunkelmaler, Impressionisten und Pointillisten, Lie-

Digitized by Google

bermann und Klinger, Manet und Khnopff, Segantini und Jan Toorop. Aehnliche Verschiedenheiten sehen wir auch in dem, was wir „moderne Musik" nennen. Es ist noch weniger Einheitlichkeit in ihr, als zu der Zeit, da Wagner und Liszt die Leitsterne waren. Für die moderne Musik können trotz zahlreicher Gefolgschaft Richard Strauß und Gustav Mahler, die beiden Tondichter, die immerhin im Vordertreffen stehen, keineswegs im gleichen Sinne als Führer und Vertreter gelten. Durch reiches Können ist einer dem andern verwandt, doch hat jeder seine tiefwurzelnde Eigenart. Daß sie jetzt beide schon in Mode kommen, könnte fast bedenklich stimmen. Uebrigens hält sich das Wiener Publikum gegen Richard Strauß noch immer ziemlich zurück, während es sich von der leichtbeweglichen, bunt schillernden Artistennatur Mahlers ganz erobern ließ. Was seiner dritten Symphonie widerstand, das fiel ihm nach seinem Liederabend zu; man hörte da instrumentierte Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" und aus Rückerts „Kindertotenliedern". Das musikalische Jung-Wien, das gleichfalls heuer zu Worte kam, liegt stark in Mahlers Bann. Zwei Talente vertreten auch hier die beiden Pole: Alexander von Zemlinsky, zugleich ein hoffnungsvoller Dirigent, dessen dreisätzige symphonische Dichtung „Die Seejungfrau" (nach Andersen) von der Vereinigung schaffender Tonkünstler aufgeführt wurde, sucht sich abzuschleifen, auszugleichen, strebt nach einer gewählten allgemein verständlichen Tonsprache; er ist, um nochmals eine Bezeichnung aus dem Parteileben der Wiener bildenden Kunst zu nehmen, ein musikalischer „Hagenbündler". Als Uebersezessionist geberdet sich dagegen Arnold Schönberg, von dem uns dasselbe Konzert eine symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" (nach Maeterlinck) bescherte. Seine Harmonisierung ist kühn und überraschend, das Ganze wunderlich mißgestaltet. Ob diese Begabung in gänzliche Verrücktheit ausarten oder zu wirklicher Bedeutung ausreifen wird, läßt sich heute noch nicht voraussehen. Ein neuer Mann, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, ist Oskar Fried, dessen „Trunkenes Lied" rasch den Weg zu uns fand und hier in den konservativen Kreisen der Gesellschaft der Musikfreunde beinahe eine kleine Revolution und eine Dirigentenkrise hervorgerufen hätte. Fried scheint ganz andere Bahnen wandeln zu wollen als unsere modernen Symphoniker. Zwar in der Wahl des Stoffes berührt er sich mit Richard Strauß und einer Unzahl moderner Lyriker, aber schon daß er wieder einmal ein groß angelegtes Chorwerk zu schaffen versuchte, ist bemerkenswert. Die Vertonung jedoch zeigt wenig Verwandtschaft mit der Auflösung in Einzelheiten, mit den Gesuchtheiten der Straußischen Richtung, sondern sie strebt über Wagner zur Polyphonie altklassischer Meister, besonders zu Bach zurück. So nähern wir uns dem andern extremen Flügel der modernen Musik, wie ihn Max Reger verkörpert. Seine Bach- und Beethoven-Variationen haben hier einen großen Eindruck hervorgerufen. In der Kammermusik, vor Allem in der Variationsform ist Reger der berufenste Nachfolger von Johannes Brahms. Zu unserem Herzen allerdings spricht kaum eine einzige seiner Kompositionen.

Strauß und Mahler, Fried und Reger suchen in verschiedenen Richtungen neue Wege. Daneben gibt es innerhalb der sogenannten Wagner-Nachfolge noch immer bedeutende Köpfe. Da ist vor allen der vornehme Max Schillings. Die Philharmoniker brachten das Vorspiel

Digitized by Google

zum 3. Akt des „Pfeifertags", der Konzertverein den „Seemorgen" und das „Hexenlied". Alle drei Stücke gewannen dem Tondichter viele Freunde, aber wen sollte etwa das Hexenlied wirklich behext haben? Weit über Schillings hinaus wächst Hans Pfitzner, der ja auf ähnliche Anfänge zurückgeht. Früher hier kaum recht dem Namen nach bekannt, hat er heuer mit einem Male mit Orchester- und Kammermusikwerken steigende Anerkennung und schließlich mit seiner Oper „Die Rose vom Liebesgarten" einen wirklichen Erfolg gewonnen. Damit wären wir ja bei der Opernbühne, wo die moderne Musik nicht minder verschiedene Wege einschlägt als im Konzertsaale. Vor Pfitzner wurden in der Hofoper zwei Einakter aufgeführt, welche jener harmloseren Stoffwelt angehören, nach der jetzt viele Opernkomponisten streben: Leo Blechs „Das war ich" und d'Alberts „Abreise". Die letztere, in der sich Handlung und Musik harmonisch decken, hat Anklang gefunden, während man bei Blechs Dorfidyll den Widerspruch zwischen den Vorgängen und der aufgewendeten Musik — halb „Meistersinger", halb „Hänsel und Gretel" — nicht angenehm empfand. Hans Pfitzner betritt das Reich der Romantik. Trotz der krausen Wagner-Nachahmung des Textbuches, die man in Wien geduldiger hinnahm als im Reich, haben die eigenartigen Gemälde und farbenreichen Schilderungen dieser Musik starken Eindruck gemacht. Allerdings hat Alfred Roller die Bühnenbilder geschaffen, allerdings haben Schmedes und die Förster-Lauterer in den beiden schwierigen Hauptpartien ihr Bestes geleistet, allerdings haben die Philharmoniker gespielt und — Gustav Mahler saß am Dirigentenpult!

Max Vancsa

„Wolzogen-Oper"

So nennt sich ein neues Opernunternehmen in Berlin, für das Ernst von Wolzogen verantwortlich zeichnet. Am ersten Mai wurde es eröffnet. Den Gedanken seines Unternehmens hatte Wolzogen schon lange vorher in Zeitungsartikeln erläutert, und der Gedanke war gut. Auf die unsägliche Verblödung der altgewordenen Operette wurde hingewiesen, an die Zeiten erinnert, in denen wir in Deutschland ein musikalisches Lustspiel hatten, und der sehr richtige Schluß gezogen, daß sich solche Ueberlieferungen wohl wieder aufnehmen ließen. Wolzogen hielt sich für den Mann, hier den Anfang zu machen. Ob er sich überschätzt hat oder nicht, darüber soll heute noch kein Urteil ausgesprochen werden. Eine gute Sache will Zeit haben, und die Kritik hat hier die Pflicht zur Geduld. Nur über die Eröffnungsvorstellung also heute einige Worte. Da muß leider rücksichtslos (eben weil es um eine gute Sache geht) ausgesprochen werden: diese Anfangsleistung war verfehlt. Zwei Stücke wurden herausgebracht: ein Festspiel, „das Urteil des Midas", von Hans Hermann (der Text nach Wieland, von Wolzogen inszeniert); und eine sogenannte komische Oper „die Bäder von Lucca" von Bogumil Zepler (Text nach der bekannten Episode in Heines Reisebildern, gleichfalls von Wolzogen). Hermann ist bekannt als liebenswürdiger Kleinkomponist, der aber in größeren Aufgaben — vor einigen Jahren wurde ein Quartett von ihm aufgeführt — versagt. In seinem Festspiel zeigt er keinerlei Fortschritte. Das war kein geschlossener Akt, sondern ein Potpourri kleiner Salonmusikstücke mit Wagnerschen Uebergängen. Eine Operettenbühne hätte das Stückchen wahrscheinlich abgelehnt, weil Hermann zu viel will, und eine Opernbühne, weil er zu wenig kann. Es war unvorsichtig von Wolzogen, gerade damit den

Digitized by Google

Anfang zu machen. Schier unbegreiflich aber war die Aufführung der zweiten Sache. Das war eine Operette im allerschlimmsten Sinn mit Tänzen und Kuplets und Zoten, wie man sie in Berlin nun schon an vier Stellen zu hören bekommt. Und nicht nur geschmacklos, sondern geradezu roh war der Schluß, dessen „Trik" darin bestand, daß auf der Bühne von einem angeheiterten Quartett die Lorelei gebrüllt und im Orchester gleichzeitig ein Kankan gespielt wurde. Mit solchen plumpen Scherzen leistet man der Sache, die Wolzogen theoretisch vertritt, wahrlich einen üblen Dienst. Aber wie gesagt, wir wollen warten, und auch über die Truppe Wolzogens, die heute keineswegs mehr leistet als die üblichen Operetten-Ensembles, soll erst nach weiteren Vorstellungen geurteilt werden. Willy Pastor

⑥ „Die lustigen Nibelungen"

Daß die Gattung „Operette" immer noch blühen kann, wenn Leute sich ihrer annehmen, die einerseits Talent haben, anderseits aber auch den Mut, eingewurzelten Mode-Meinungen zu trotzen, in unserm Fall: gegen den Strom der üblichen Ausstattungs-Walzeroperette zu schwimmen, zeigt der jetzt im Dresdner Zentraltheater von der Truppe des Wiener Karltheaters zum erstenmal außerhalb der privilegierten Operettenmetropole gegebene Dreiakter „Die lustigen Nibelungen", Text von Rideamus, Musik von Oskar Straus. Das Stück ist eine echte, rechte Parodie-Operette, die in Kostümen aus der alten Siegfrieds-Sage modernes Gesellschaftstum verspottet. Die Handlung schließt sich nicht an Wagners Werk an, sondern an die Nibelungensage, wenn natürlich auch Seitenblicke nach dem „Ring" nicht fehlen können. Die Musik ist nicht ein dem Textbuch lediglich zur Ausschmückung aufgesteckte Etwas, wie sonst üblich, sondern sie saugt ihre beste Kraft aus der Handlung; ist also organisch mit dieser zu einheitlichem Ganzen verwachsen. Auch ihr Element ist die Parodie. Insbesondere ist sie rhythmisch nicht uninteressant. Straus hat sich auch Mühe gegeben, ordentliche musikalische Arbeit zu liefern. Ob die Operette es zu schnellem Erfolge bringen wird, diese Frage scheint allerdings zweifelhaft. Das große Publikum ist durch den Stumpfsinn, das übliche Operettentum mit Tanzgedudel und Trikotparade meist zu sehr — sagen wir — verwahrlost, als daß es die schärfere Luft der Parodie-Operette vertragen könnte. Eugen Thari

Bildende und angewendete Kunst

Ein gutes Beispiel hat jüngst die Verwaltung des Städtchens Dippoldiswalde bei Dresden gegeben: anstatt einen „landmesserischen", d. h. in diesem Falle: unkünstlerischen Entwurf nach dem Lineal zur Stadterweiterung anzunehmen, wandte sie sich an den „Ausschuß zur Pflege heimatlicher Kunst und Bauweise in Sachsen und Thüringen" mit der Bitte um Rat. Der Ausschuß vermittelte ihn durch die Dresdener Architekten Tscharmann und Kühn: sie stellten einen Bebauungsplan für die Außenstadt auf, der die schöne Altstadt unversehrt ließ. Denn da, wie es in der Begründung heißt, „der Durchgangsverkehr teils oberhalb, teils unterhalb der Stadt vorbeiführt und somit einen Einfluß auf die Straßenverhältnisse der inneren Stadt nicht zu äußern vermag", erkannte er als gar nicht nötig, was so vielfach rein mechanisch geschieht: die inneren Straßen zu „begradigen", zu erweitern und das alte Stadtbild von Grund aus zu zerstören. Mit einer Straße, die wirklich der Verbreiterung bedarf, ist den berechtigten Bedürfnissen des

Digitized by Google

Verkehres Genüge geschehen. So bleibt nun hoffentlich dem sächsischen Erzgebirge ein charaktervolles Stadtbild erhalten, das wie hundert andere ein nüchternes Allerweltsgesicht aufgesetzt bekommen sollte.

Warum rührt man sich anderwärts nicht auch so rechtzeitig und an der rechten Stelle? Die Wehklage hinterher nutzt ja nirgends etwas. Und wo die Landes- oder Provinzialvereinigungen für heimatlichen Denkmalschutz nicht helfen können, oder auch nicht mögen, da wirken jetzt schon da und dort als andere öffentliche Instanzen der Bund Heimatschutz und der Dürerbund. In allen Fällen, wo die Behörden noch in ihren eigenen Bestimmungen, oft wider ihren Willen, gefesselt sind, können jene Bünde befreiend eingreifen und sie tun das gern, wo immer die Dinge noch wirksam zu beeinflussen sind. Aber immer sei die Bitte wiederholt: man suche beim ersten Drohen der Gefahr schon Hilfe.

☞ Aus Leipzig

geht uns ein seltsamer Bericht zu: Der „Leipziger Künstlerverein" hat eine Stiftung von 100 000 Mk. erhalten, deren Zinsen würdigen Mitgliedern des Vereins die Mittel zu Studienreisen gewähren sollen. Der Künstlerverein besteht seit 1858; er entsprach seinen Aufgaben bisher dadurch, daß er jungen, begabten Künstlern Anschluß oder Unterstützung gewährte und ihnen gemeinsame Ausstellungen ermöglichte. In den letzten Jahren entwickelten sich einige junge Talente glücklich und hielten, was ihre ersten Arbeiten versprachen, so reichlich, daß sie den Ausstellungen des Vereins künstlerisches Gepräge und Charakter verliehen. Diese und auswärtige Erfolge veranlaßten die Bildung eines besonderen „Künstlerbundes" innerhalb des Vereins; sozusagen einer Selekta, die in einer jährlichen Sonderausstellung am Orte zu zeigen suchte, was sie kann, die aber doch zugleich bei den Vereinsveranstaltungen auch weiterhin mitwirkte. Die Absonderung fand aber nicht den Beifall des Vereinsvorsitzenden, des Professors Seffner, und er benutzte die Stiftung, um gegen den Künstlerbund vorzugehen. In einer jüngsten Generalversammlung setzte der Vorstand den Antrag durch, daß kein Mitglied des Vereins einer künstlerischen Vereinigung Leipzigs angehören dürfe, durch welche dem Künstlerverein Schaden erwachsen könne. Der Vorstand gab selber zu, daß dies ein Ausnahmegesetz gegen den Künstlerbund sein solle. Entweder sollten also die Bundesmitglieder den Bund auflösen und alle Vorteile, die sie als Ausstellungsgruppe beanspruchen können, fahren lassen, oder sie wurden aus dem Verein ausgeschlossen und dadurch um die Vorteile der Stiftung gebracht.

Die Bündler und einige andere Künstler traten auf diese Zumutung hin aus dem „Künstlervereine" aus, und Max Klinger lehnte ab, der Jury über die Verteilung der Vereinsstipendien beizutreten, da er das Statut der Stiftung ungenügend finde.

Soweit unser Bericht. Bevor wir urteilen, möchten wir fragen, wie der Leipziger Künstlerverein sein Vorgehen gegen die Mitglieder rechtfertigen zu können glaubt, die doch unzweifelhaft zu seinen tüchtigsten gehören. Hoffen wir, daß er sich von dem Verdachte reinigen kann, daß ihm persönliche und Vereinsinteressen wichtiger seien, als ein rein sachliches Verwalten jener Stiftung.

☞ Die „neue Reihe" der „Meisterbilder"

hat zu erscheinen begonnen; sie wird unsern Freunden zeigen, daß wir in der Zwischenzeit nicht faul gewesen sind. Nicht nur die Umschläge sind

Digitized by Google

geändert, vor allem ist, wo es sich irgendwie wünschenswert zeigte, die technische Herstellung der Bilder selbst und diesmal sehr wesentlich verbessert. Als wir mit der Herausgabe der „Meisterbilder" begannen, mußten wir's noch in Sorge tun, ob die Verbreitung guter Bilder in Einzelblättern so niedrigen Preises ohne allzu große Zuschüsse der Kunstwartstiftung möglich sei. Der Erfolg ermutigte uns, den Druck von mehreren Platten und andre Verbesserungen da und dort allmählich einzuführen. Heut aber sind die „Meisterbilder" ein so sicher begründetes Unternehmen, daß wir weiteres wagen dürfen. Dazu kommt, daß uns nunmehr Verträge mit der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst" und der Firma Meisenbach, Riffarth & Co. ermöglichen, nicht mehr nach photographischen Abzügen arbeiten zu lassen, sondern unmittelbar mit den Negativen der besten und neuesten Aufnahmen, die an Ort und Stelle von den Originalen angefertigt worden sind oder für uns angefertigt werden. Ferner werden Drucke nur von einer Platte, wie wir sie beim Beginne dieses Unternehmens ohne Ausnahme verwandten, von jetzt ab nur seltene Ausnahme sein und nur dort angewandt werden, wo sie die beste Lösung der besonderen Aufgabe versprechen, der in jedem einzelnen Falle die Technik sorgfältig angepaßt werden wird. Wir glauben mit ruhigem Stolze sagen zu dürfen: Auch in technischer Beziehung kennt zu gleichem Preis kein anderes Volk eine Veröffentlichung von Einzelblättern gleich der „Neuen Reihe" unsrer „Meisterbilder".

Die eben erschienenen beiden Folgen enthalten: Dürer, Das Heilandskind; Frans Hals, Der Lautenspieler; Richter, Ueberfahrt am Schreckenstein; Giorgione, Das Konzert; Giorgione, Das Konzert (Kopf daraus); Dürer, Kämpfende Engel; Millet, Die Aehrenleserinnen; v. d. Neer, Mondscheinlandschaft; v. d. Velde, Der Kanonenschuß; Burgkmair, Der Tod als Würger; Raffael, Papst Julius II.; v. Schwind, Erdgeister, die den Mond anbeten.

Weitere Bilder können nun wieder schnell hintereinander erscheinen. Die Einführung der neuen Techniken verlangte Zeit, aber nun ist alles in der Fahrt.

Vermischtes

Kunst und Bodenwucher

Es besteht ein recht starker Zusammenhang zwischen beiden — nämlich so einer: daß der Bodenwucher die Unkunst fördert und da und dort geradezu heraufbeschwört.

Wer ergründen will, warum Berlin den Namen Parvenüpolis erhalten hat, der gehe einmal durch eine der „Prachtstraßen" des Berliner Westens. Die Mietskasernen stehen da, wie eine Schlächtersfrau auf dem Subskriptionsball: überladen mit geschmacklosem Zierat. Da ergibt sich der Schmuck nicht aus dem natürlichen Zusammenschluß der Teile, nein, wo nur „Platz" ist, hat man ein Stuckornament hingepackt. Allerdings wäre auch ein besseres Schmücken unmöglich, wo — wie hier — ein gegliederter Aufbau überhaupt nicht da ist. Der Baumeister wollte eben nicht die Außenseite eines Wohnhauses schaffen, sondern eine glanzvolle „Fassade", die palastartig wirken und ihre Nachbarn womöglich überschreien sollte. Trotzdem macht eine solche Häuserreihe — abgesehen von ihrer lügnerischen Widerlichkeit — einen unsäglich langweiligen Eindruck. Immer wieder diese gespreizten Ornamente, immer wieder diese nichtssagenden Wülste!

Eine solche Prachtstraße kann auf zweierlei Arten entstehen. Entweder

Digitized by Google

als ein „einheitliches Ganzes", das die Terraingesellschaft aufbaut, oder durch Vermittlung des berühmten „Bauherren", des ersten, aber ach so vorübergehenden Hauseigentümers.

Die erste Art: Die Terraingesellschaften haben das Gelände lange genug von der Bebauung zurückgehalten, die Straße ist bereits gepflastert, Gas- und Wasserleitung sind gelegt — nun möchte sich das Bauen wohl lohnen. „Prächtig" muß die Sache sein, natürlich, aber kosten darf sie ebenso natürlich so wenig wie möglich. Wozu haben wir denn die Renaissancepaläste als Vorbilder und wozu Stuck, Blech- und Marmorier-Farbentopf? Es lebe die Imitation! Im Baubureau der Gesellschaft gibt's eine fieberhafte Tätigkeit. Der leitende Architekt hat nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes mit den geringsten Mitteln eine Wunderstraße aufzuführen. Und das Werk gelingt. Nach einigen Monaten sind die Paläste mit den echtimitierten Marmortreppen fertig. Und in wiederum einigen Monaten sagt zu Herrn Schulze in der Beletage der Besuch: „Sie sind da in eine prachtvolle Straße gezogen."

Und nun bei der Einzelhaus-Spekulation. Der Herr mit dem Baugeld wird mittlerweile gesucht und findet sich. Hier geht alles noch dürftiger zu als bei der Terraingesellschaft. Von einem ausgebildeten Architekten ist, das versteht sich, nicht erst die Rede: ein Bauschüler stümpert einen Grundriß und eine Fassade zusammen. Natürlich muß auch dieses Haus mit allen übrigen der Gegend „konkurrieren". Was herauskommt ist eine Verhöhnung jedes Kunstgefühls. Das schadet aber nichts: der „zweite" Eigentümer — der Baugeldgeber — bezieht ja seine Rente. Oder wenigstens der dritte oder der vierte.

Geht einmal ein „Außenseiter" ans Bauen, so ist zehn gegen eins zu wetten, daß auch bei ihm das Motto heißt: billig und schlecht, aber prächtig. Denn hat er das Terrain zur Bebauung gekauft, so hat der Grund und Boden so viel gekostet, daß in das Gebäude nicht mehr viel hineingesteckt werden kann, nach etwas aussehen muß es aber doch.

So steht's in Berlin und so ungefähr in allen anwachsenden Großstädten Deutschlands. Auf eine Aenderung dürfen wir nur hoffen, wo wieder mit Liebe gebaut wird, wo das Bauen nicht Ausfluß des Bodenwuchers und der Spekulationswut ist. Alfred Messel hat im äußersten Osten Berlins (am Forkenbeckplatz) für eine gemeinnützige Baugenossenschaft einen Gebäudekomplex geschaffen, der bis ins kleinste künstlerisch empfunden ist. Kann solches bei riesigen Mietshäusern sehr wohl geschehen, was würde erst in Gartenstädten geleistet werden können?

Heute wird durch den Bodenwucher der letzte noch vorhandene Kunstsinn dem Volke sozusagen systematisch ausgetrieben. Aber zu bleiben braucht es nicht so.

Adolf Grabowsky

Unsere Bilder und Noten

Aus dem vorgesetzten Studienkopfe von Adolf Menzels Hand mag uns noch einmal die Kunst dieses Großen mit ihren klarsten Augen ansehen. Gerade hier, wo sie sich ganz unbeobachtet fühlt, zeigt sie sich am allerdeutlichsten in ihrem innersten Wesen, gerade in dieser nicht für die „Oeffentlichkeit" bestimmten Studie zum Krönungslied. Kann man

Digitized by Google

bestreiten, daß der Zug auf das Seelische, auf das Charakteristische der eigentliche Beweger bei dieser Zeichnung, daß er nicht die Neben- sondern die Hauptsache war? Auch der Menzelsche „Friedrich", den wir nach einem Blatte von 1852 noch bringen, ist höchst bezeichnend, dabei ist dieses Werkchen dem großen Publikum bisher noch kaum bekannt geworden, obwohl es sich, gleich dem vorigen, in der jetzt noch durch Kupfer und Hermann in Berlin erhältlichen ehemals Wiskottschen Menzel-Mappe reproduziert findet, die s. Z. Lohmeyer herausgegeben hat. — Bei dieser Gelegenheit sei gleich auf die schöne und billige Menzel-Publikation des Bruckmannschen Verlags hingewiesen, die eben erschienen ist: „Das Werk Adolf Menzels, mit einer Biographie von Max Jordan" (geb. Mk. 12). Es bringt über 130 Abbildungen.

Bei dem Klingerschen Entwurf zum Richard Wagner-Denkmal für Leipzig wolle man vor allem berücksichtigen, daß sich's vorläufig eben nur um einen Entwurf handelt, und daß unser Bild nach dem Gips angefertigt werden mußte. So gibt es nichts, als den allgemeinen Formgedanken, im Einzelnen wird es ganz anders wirken. Höchste Einfachheit erstrebt also hier auch Klinger: mit mächtigen Vertikalen ragt die Gestalt steil aufrecht über die selbst in den Horizontalen noch gebrochene Lagerung der Quadern.

Unser letztes Bildchen „zur ästhetischen Kultur" schließt an eine frühere kleine Unterhaltung des Kunstwarts mit Frankfurt an (vergl. Kw. XVII, 5). Wir zeigten damals an zwei Bildern, wie es unmittelbar neben dem dortigen Dom aussah und wie es bei Verzicht auf Plakatausnutzung mit geringer Aufwendung dort aussehen könnte. Das ward im Frankfurter Stadtparlamente besprochen, und man beschloß: die Ronnefeldt-Thee-Reklame abzuschaffen. Unser neues Bild mag zeigen, wie das geschehen ist — man möge die Lösung der Aufgabe mit der von uns im Bilde vorgeschlagenen vergleichen. Weitere Worte dazu sind wohl überflüssig.

Die erste unserer Notenbeilagen ist eine Probe aus Humperdincks neuer Oper: Die Heirat wider Willen (Verlag von Max Brockhaus in Leipzig). Soweit es geht, möchten wir Willy Pastors Bericht ergänzen und anschaulich machen. Das liebenswürdige Stückchen, das wir hier ausschneiden, kennzeichnet Humperdincks Stil: gewählte melodische Linie, feine, musikalische Arbeit, keine naturalistische Schilderei, sondern echt künstlerische Gestaltung. Zugegeben, seine Musik sei ohne überschäumende Genialität — aber unwiderstehlich liebenswürdig ist sie, schlicht und voll Innigkeit! Auch Luise, die muntere, leichtblütige Gespielin Hedwigs, hat noch etwas von deutscher Gutmütigkeit abbekommen. Nach geschehener Heirat, während Montfort und Duval grollen, tröstet sie Hedwig; die Melodie fließt anmutig dahin. Sie wird von Hedwig mit ausdrucksvolleren Wendungen fortgesetzt. Das Zeitmaß ist weder langsam gedehnt noch unruhig bewegt. Man beachte Stellen wie: neu füllt Lebenslust dein Herz oder den eleganten Abschluß: nur Verachtung hab' statt Liebe ich gefunden. Dieser Zwiegesang leitet das köstliche Quartett ein, das den glücklichen zweiten Akt beschließt. Am Klavierauszug werden die Leser ihre Freude haben, besonders an diesem zweiten Akt; auch die Szene im Gefängnis schließt mit einer temperamentvollen Musik. Die Stuttgarter Aufführung, die bald nach der Berliner stattfand, rief mir — unabhängig von ihrer Beschaffenheit, die einwandfrei war — den Eindruck hervor, daß die musikalischen Höhepunkte, ob

Digitized by Google

geschlossener oder fließender Form, wirkungsvoller hervorträten, wenn die melodramartigen Sätzchen in Dialog verwandelt würden oder als volle Musik behandelt wären; zu letzterem hätte allerdings gehört, daß auch die Worte, die über das Stoffliche der Handlung aufklären, musikalischen Geist atmeten. Trocken, wie sie sind, eignen sie sich eher zum „trockenen" Rezitativ oder zum gesprochenen Dialog, der ja auch an manchen Stellen seine Schuldigkeit tut.

Die beiden Lieder sind vom Bearbeiter aus den 18 Gedichten mit Melodien ausgewählt, die er im Anhang seines Buches über die deutsche Liedweise in der Originalgestalt veröffentlicht hat. Ergänzend zu der Anzeige Goehlers (Kw. XVII, 24) möchten wir zunächst nachtragen, daß auf Riemann allerdings (Seite 218, 240 u. f.) Bezug genommen ist, was damals ungern vermißt wurde. Dann sind einige Worte zum Verständnis der Texte nötig; Professor Rietsch hat den Wortlaut möglichst beibehalten. Im ersten Liede (Nr. 10, Seite 226 und 239 des Buches) ist wohl alles verständlich bis auf den Ausdruck: der Zeit will ich geruhen. Heißt etwa soviel wie: der Zeit will ich mich freuen, will sie „genehmigen", oder auch begehren; seit = weil. Das zweite Lied (Nr. 4, Seite 222 und 236) wird ungefähr so aufzufassen sein: Freundlicher Anblick mein Herz mir geleitet, sehnsuchtsvolles Ansehen, von dem ich mit guter Gesellschaft scheide ohne arge Pein. Wo fährt nun hin das Herze mein, mit all seiner Treue, Hoffnung und Stetigkeit? Ach, Scheiden, Meiden bringt mir Leid. Versprochen hab' ich's in meinem Sinn: ohne Ablassen wirst du wohl darin sein. — Die beigegebene Harmonie soll nur eine Erläuterung des Sinnes der einstimmigen Melodie geben. Eine gewisse Schwere, um nicht zu sagen Schwerfälligkeit ist da unvermeidlich; man hat die Polychromierung von Statuen zum Vergleich beigezogen. Der einfache Satz, welcher strenge Vierstimmigkeit absichtlich vermeidet, soll dem Eindruck des Schweren nach Kräften entgegenwirken. Die Lieder können von vier gemischten Stimmen oder von einer Stimme (mit Klavier) ausgeführt werden. Der Bau der hübschen Melodien ist geeignet, den Sinn für gesunde, volksmäßig-kräftige Musik zu stärken. Wer sich darüber unterrichten will, welche Fülle von Kunst schon im einfachen Lied steckt, der möge Rietschs Buch (das Fromme in Wien verlegt) selbst zur Hand nehmen: er wird finden, daß der Verfasser etwas ganz Eigenartiges zu sagen hat, daß seine Aufschlüsse aus einer starken ästhetischen Begabung entspringen. Als scharfen Denker zeigte sich Rietsch ja schon in dem früheren Werke: Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, das leider vergriffen ist; hoffen wir, daß Breitkopf bald die zweite Auflage besorge.

Als Nachklang zur Schillerfeier bringen wir Schuberts Gruppe aus dem Tartarus. K G

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz — Mitleitende: Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

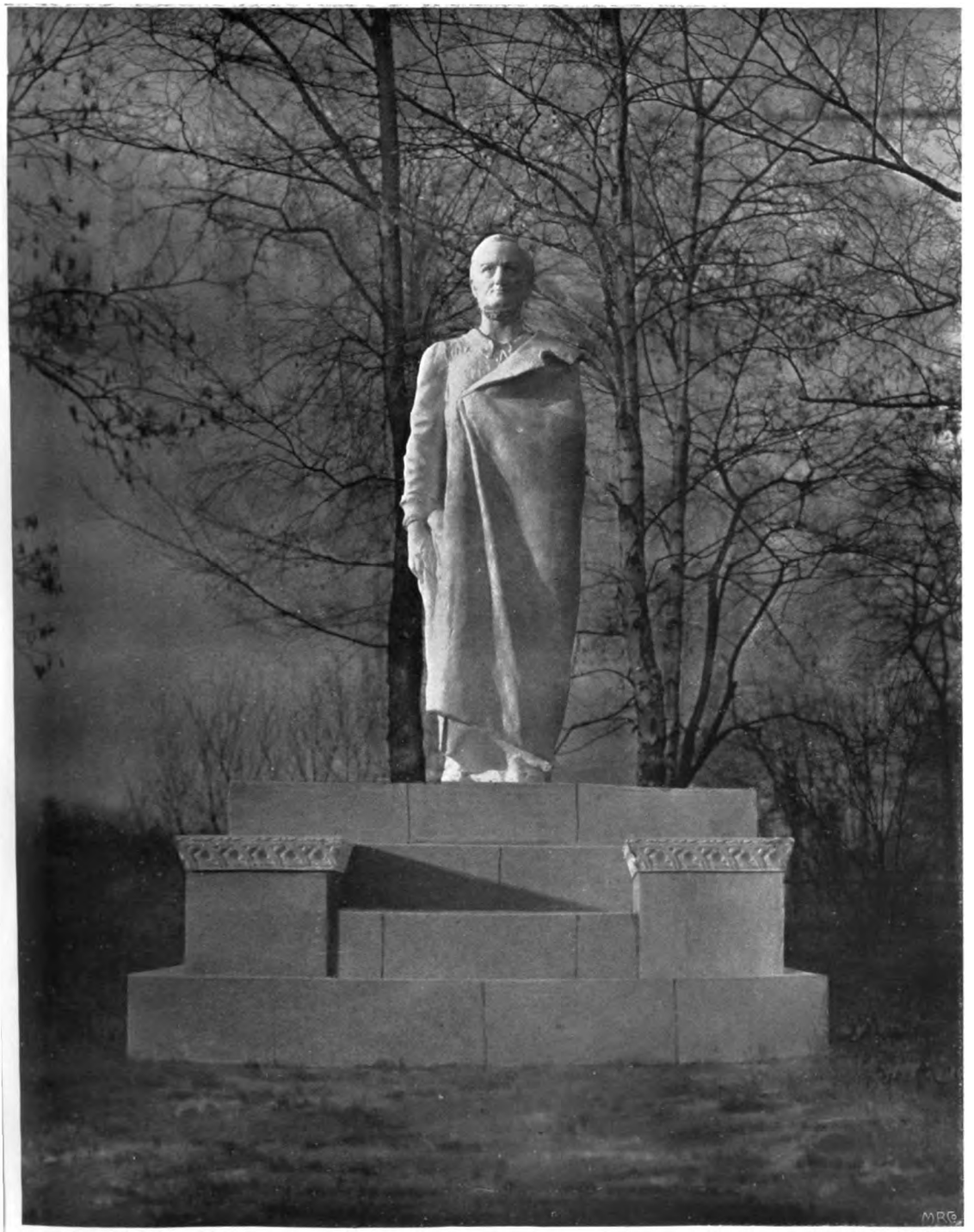
Digitized by Google

ADOLF MENZEL
FRIEDRICH DER GROSSE

KW

Digitized by Google

Digitized by Google



KW

MAX KLINGER
RICHARD WAGNER-DENKMAL

Digitized by Google

Digitized by Google

KW

AUS FRANKFURT a. M.

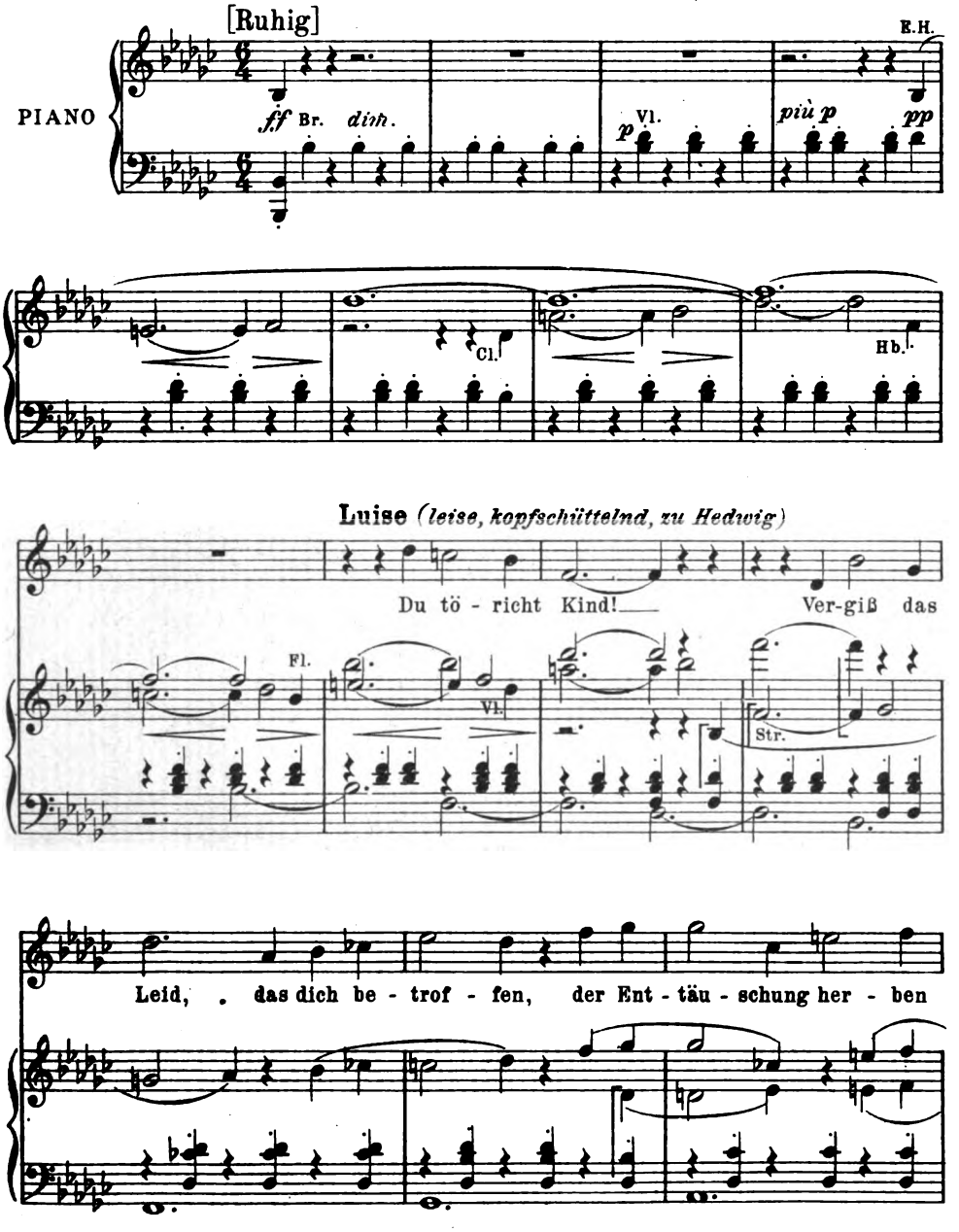
Digitized by Google

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

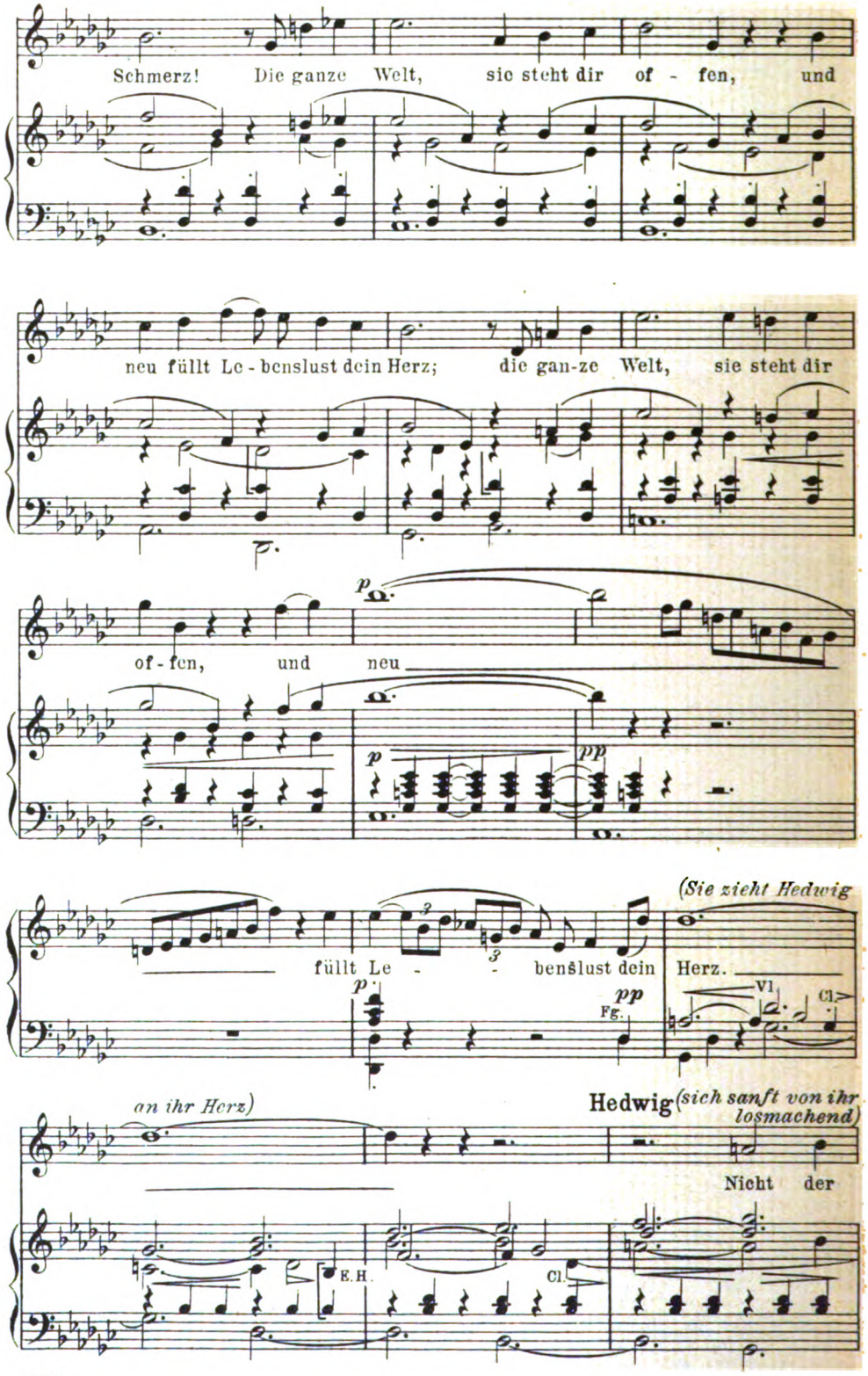
ENGELBERT HUMPERDINCK

Aus dem II. Aufzug der
„HEIRAT WIDER WILLEN"

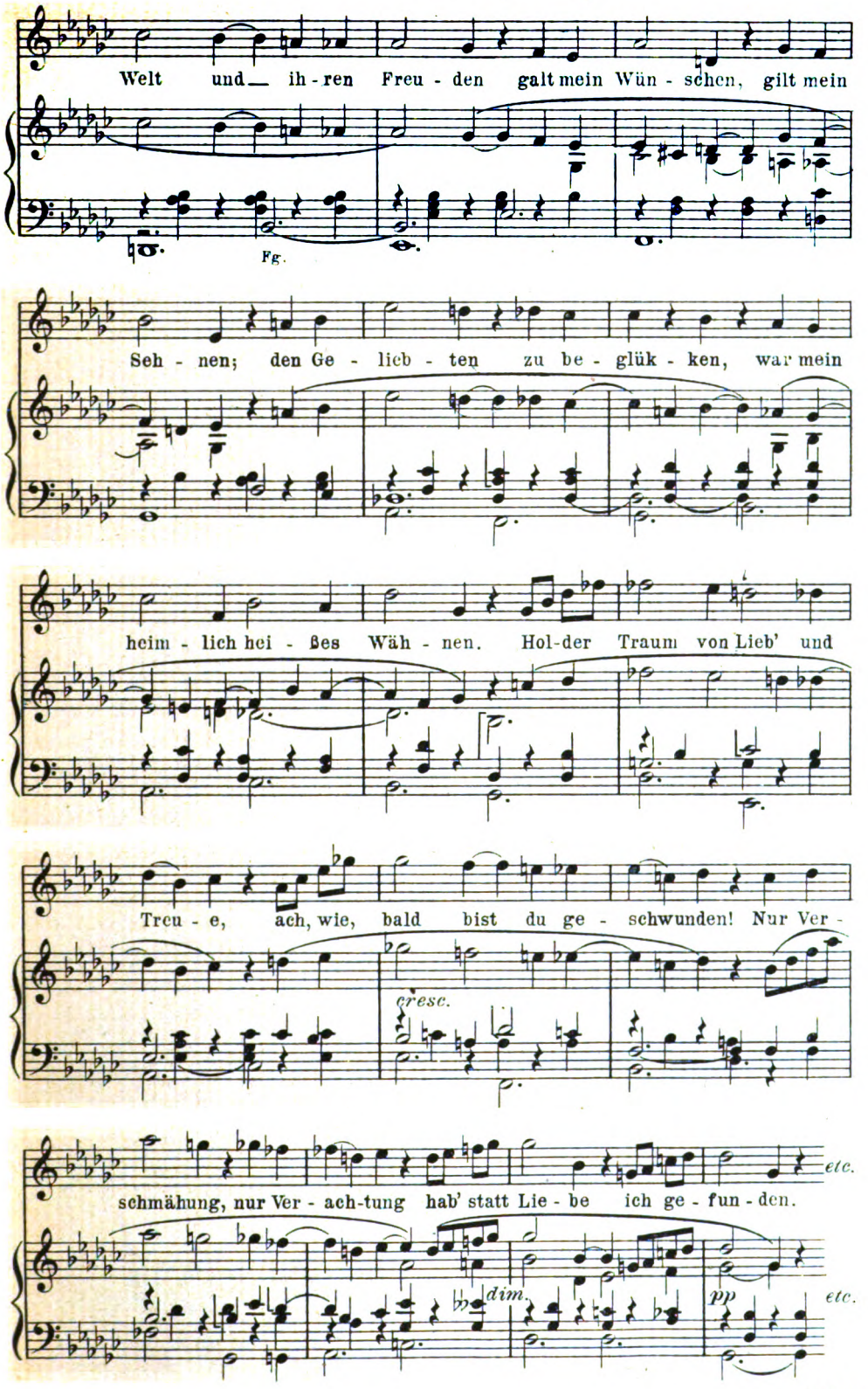


Mit Genehmigung des Verlages Max Brockhaus in Leipzig.
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.
Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google



Digitized by Google

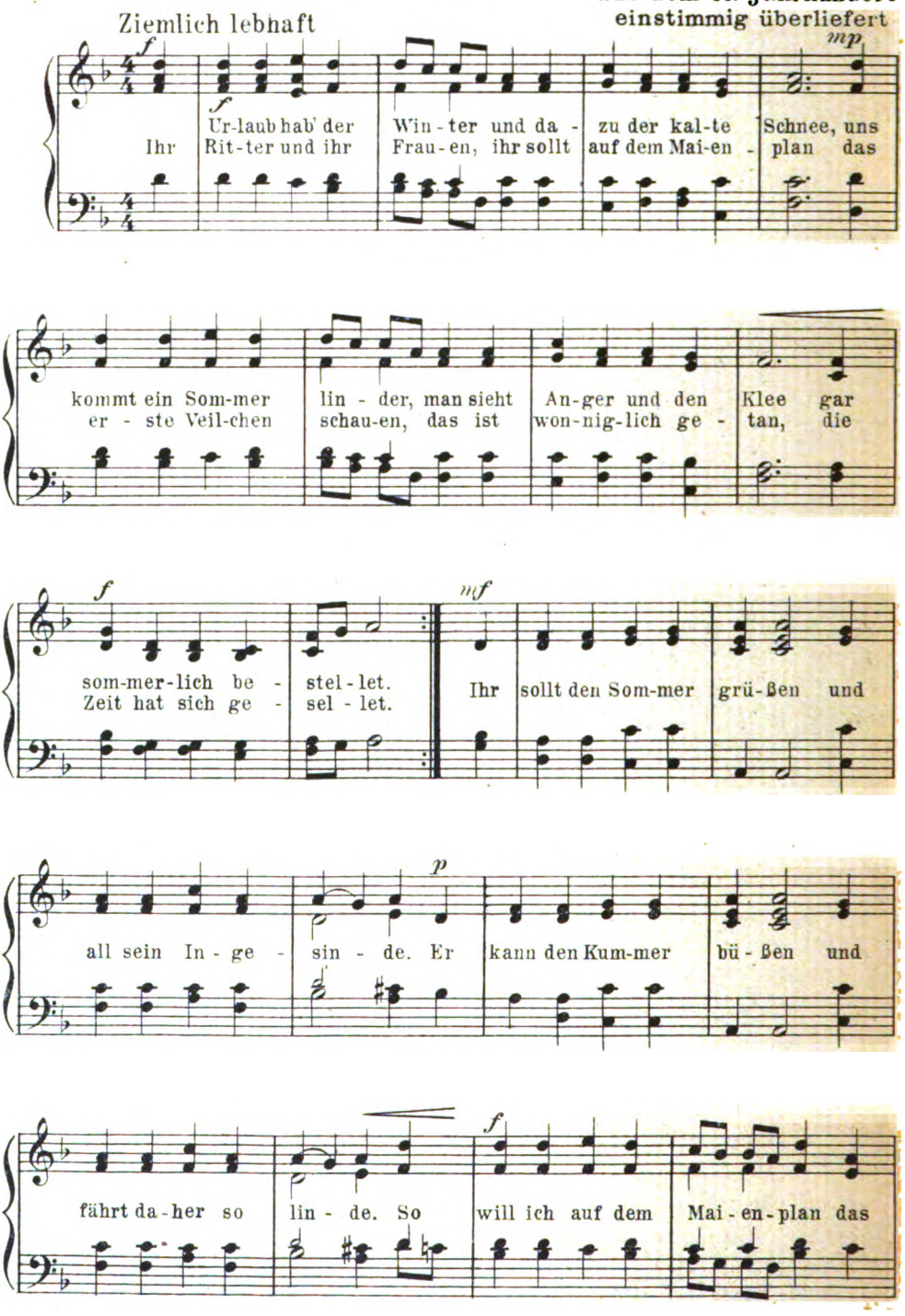


Digitized by Google

HEINRICH RIETSCH

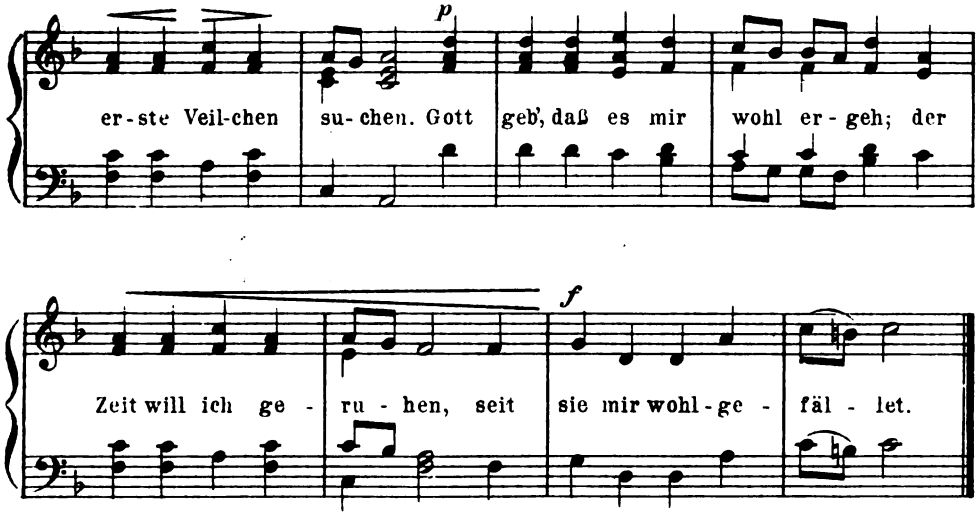
I

ZWEI LIEDER
aus dem 14. Jahrhundert
einstimmig überliefert

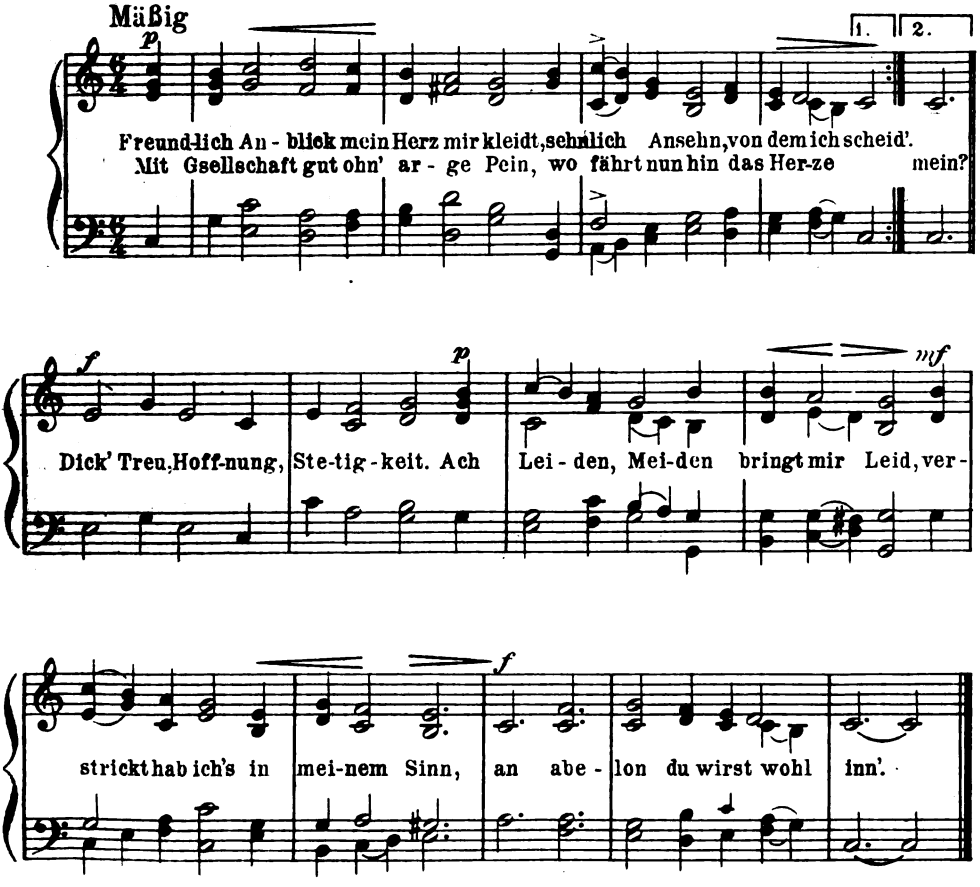


Mit Genehmigung des Verlags Carl Fromme in Wien.

Digitized by Google



II



Digitized by Google

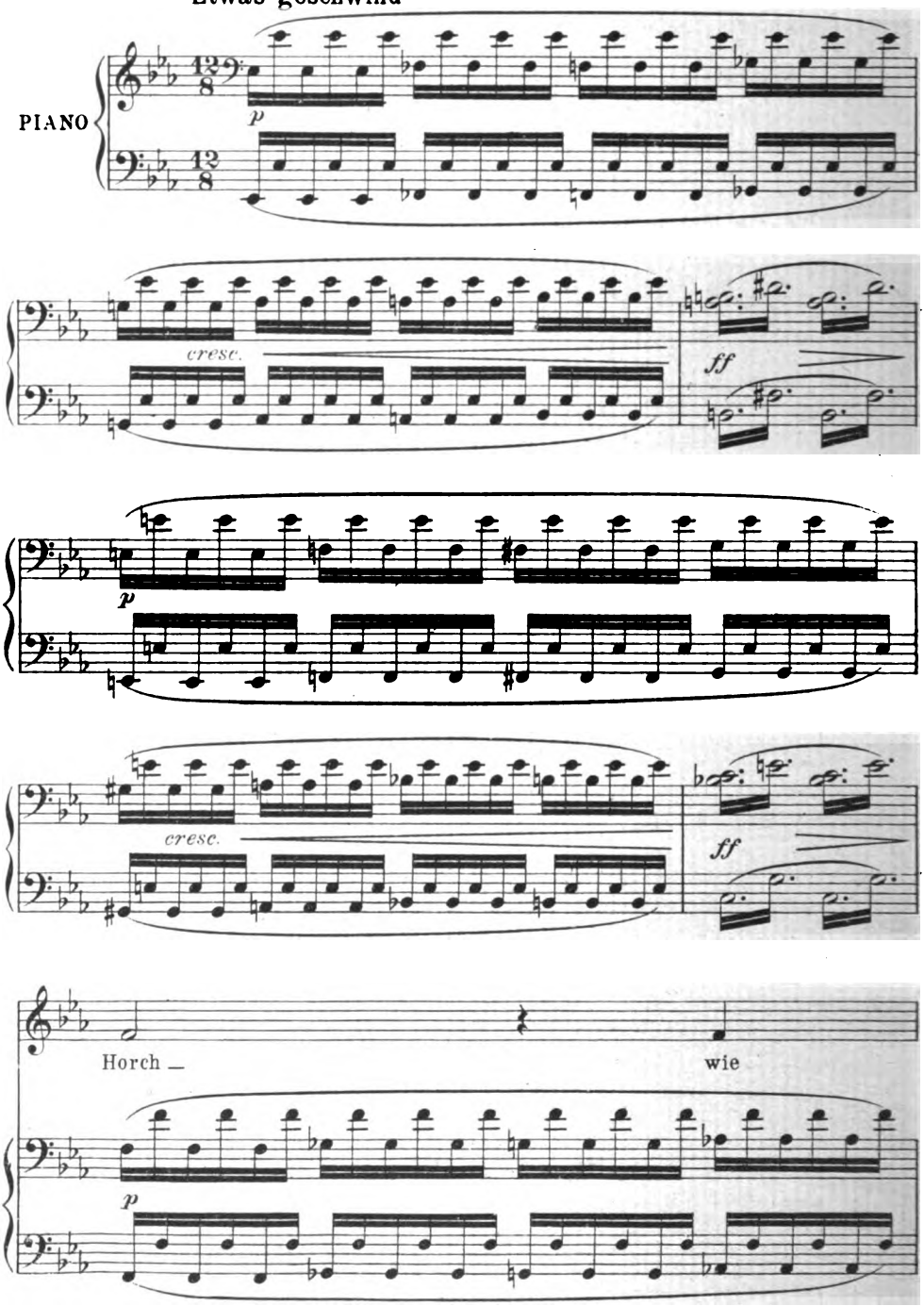
Franz Schubert

Schiller

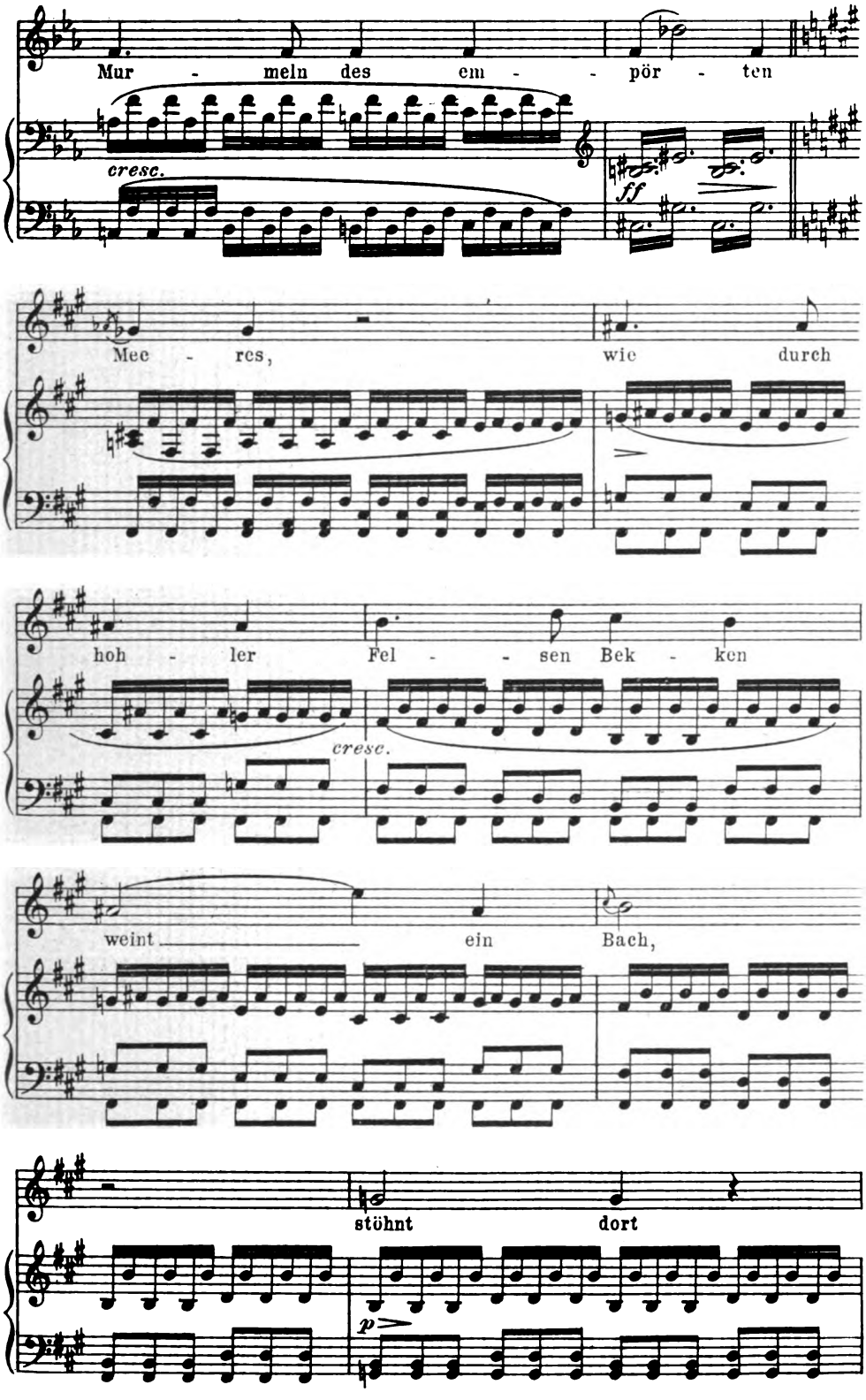
GRUPPE AUS DEM TARTARUS

Opus 24a

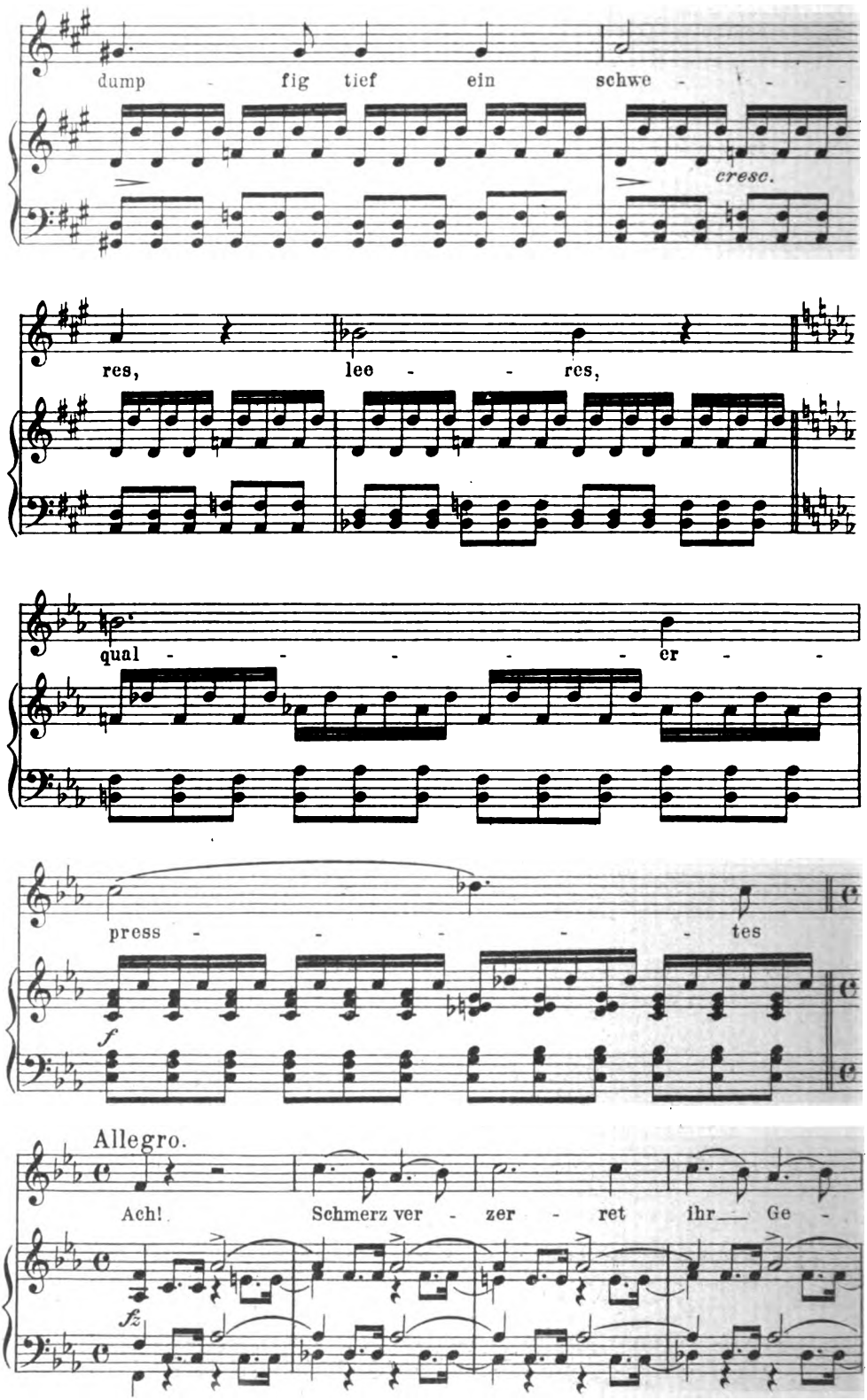
Etwas geschwind



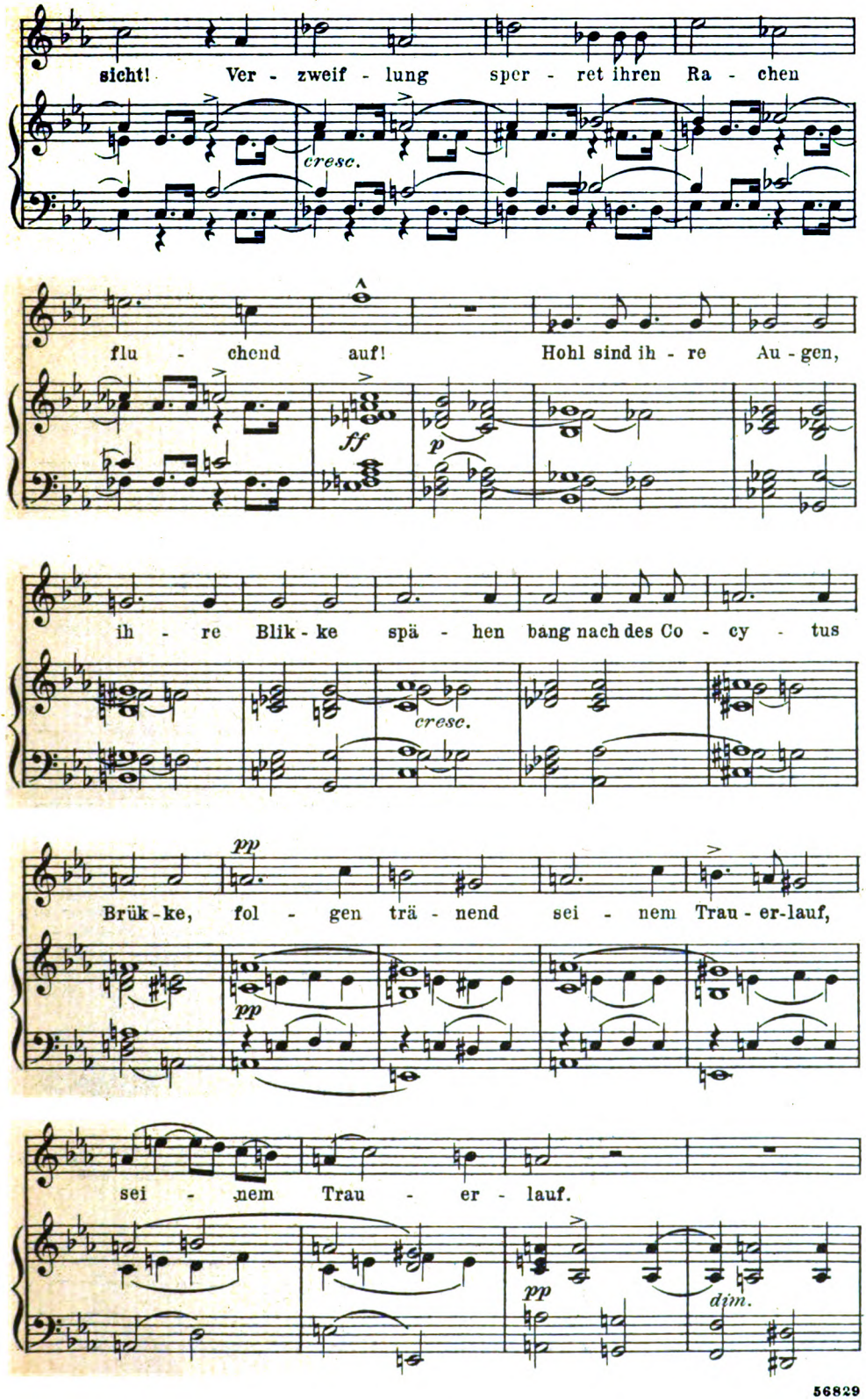
Digitized by Google



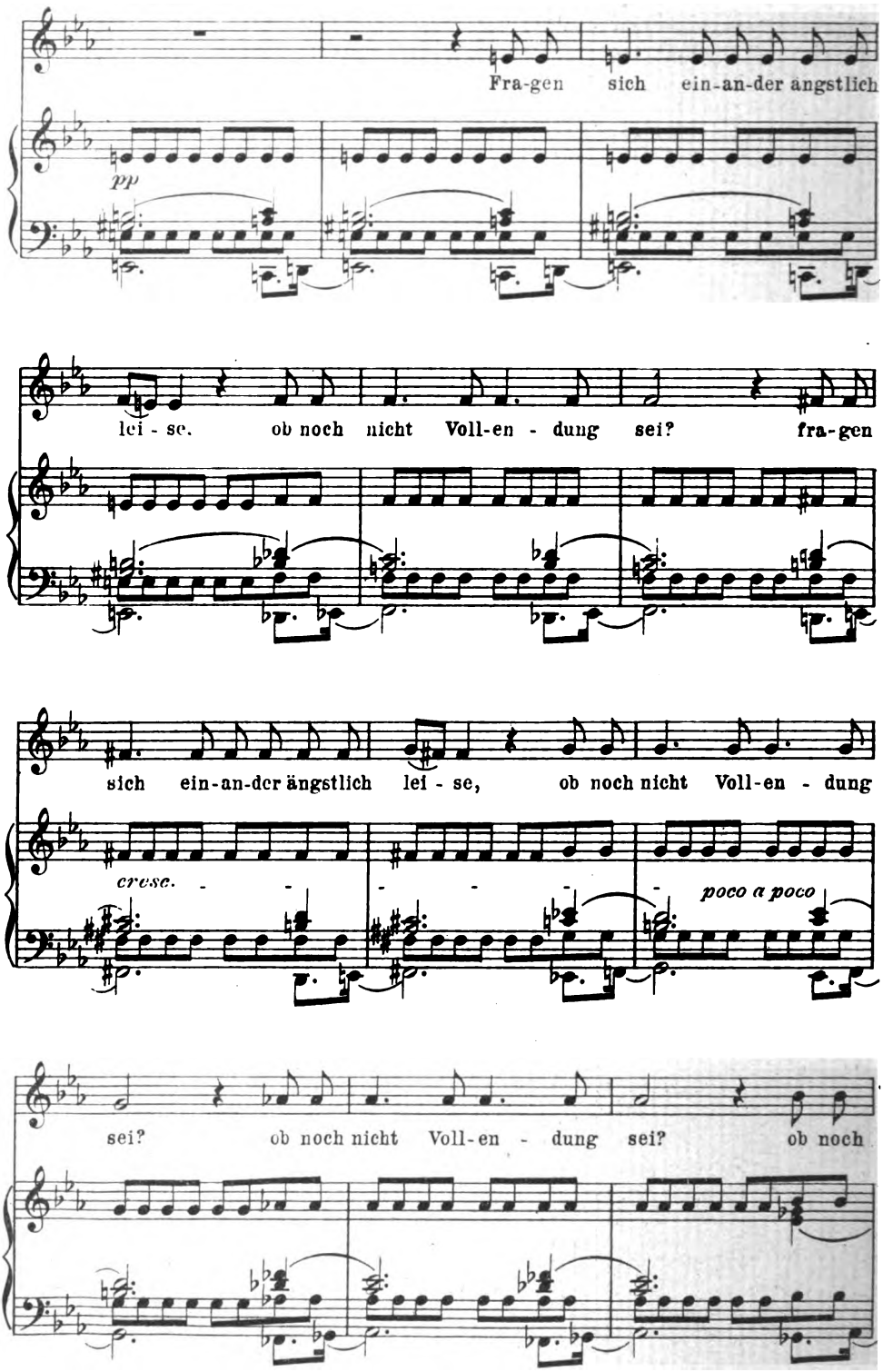
Digitized by Google



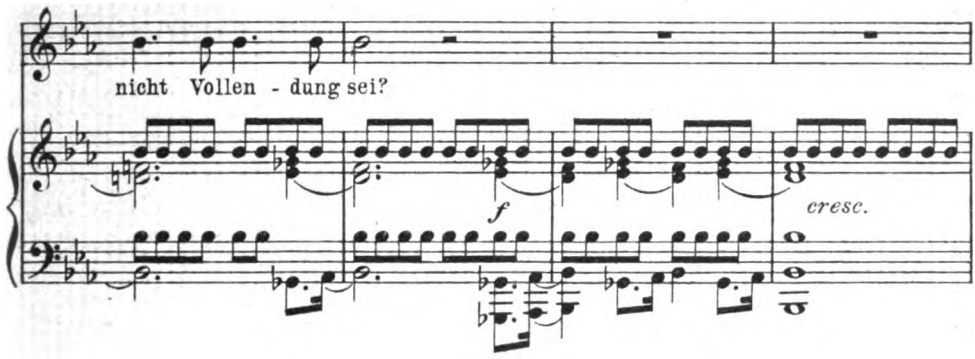
Digitized by Google

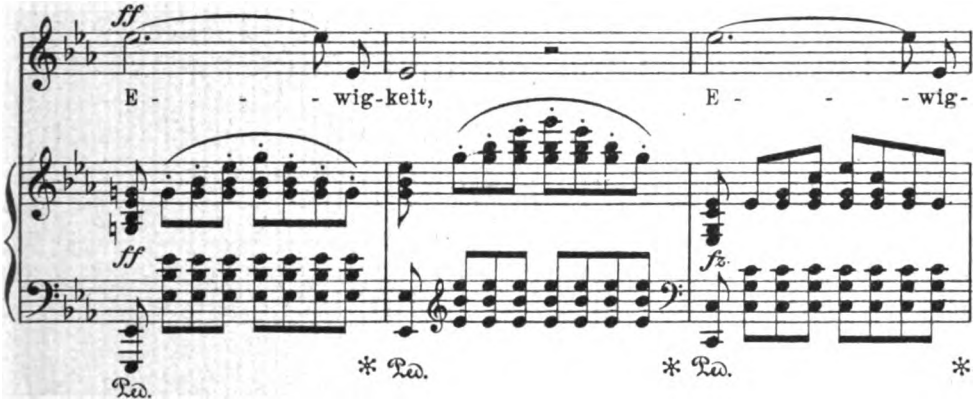


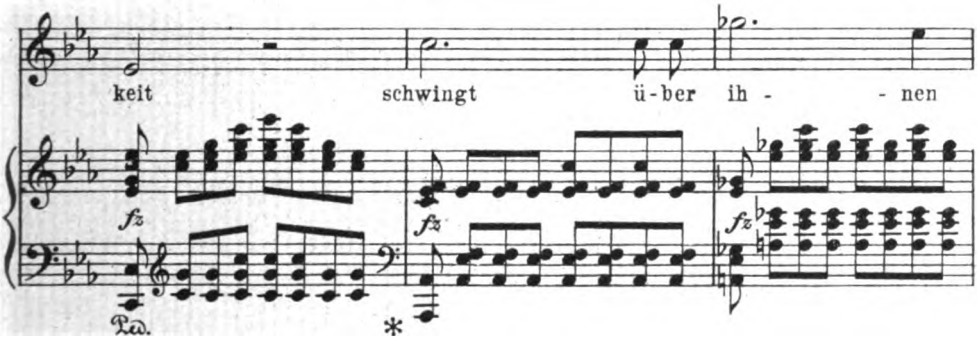
Digitized by Google

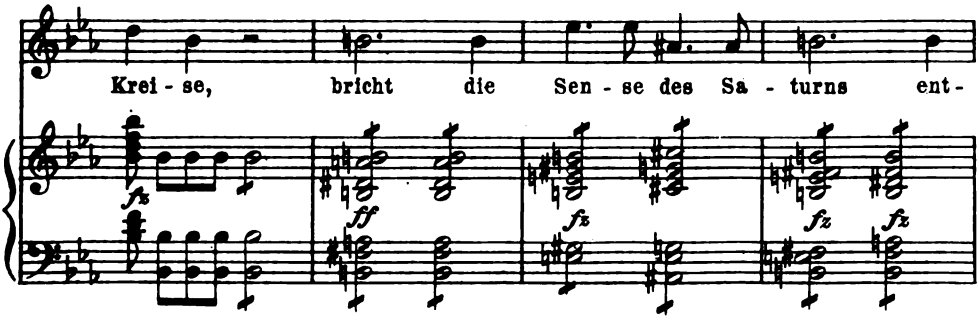


Digitized by Google

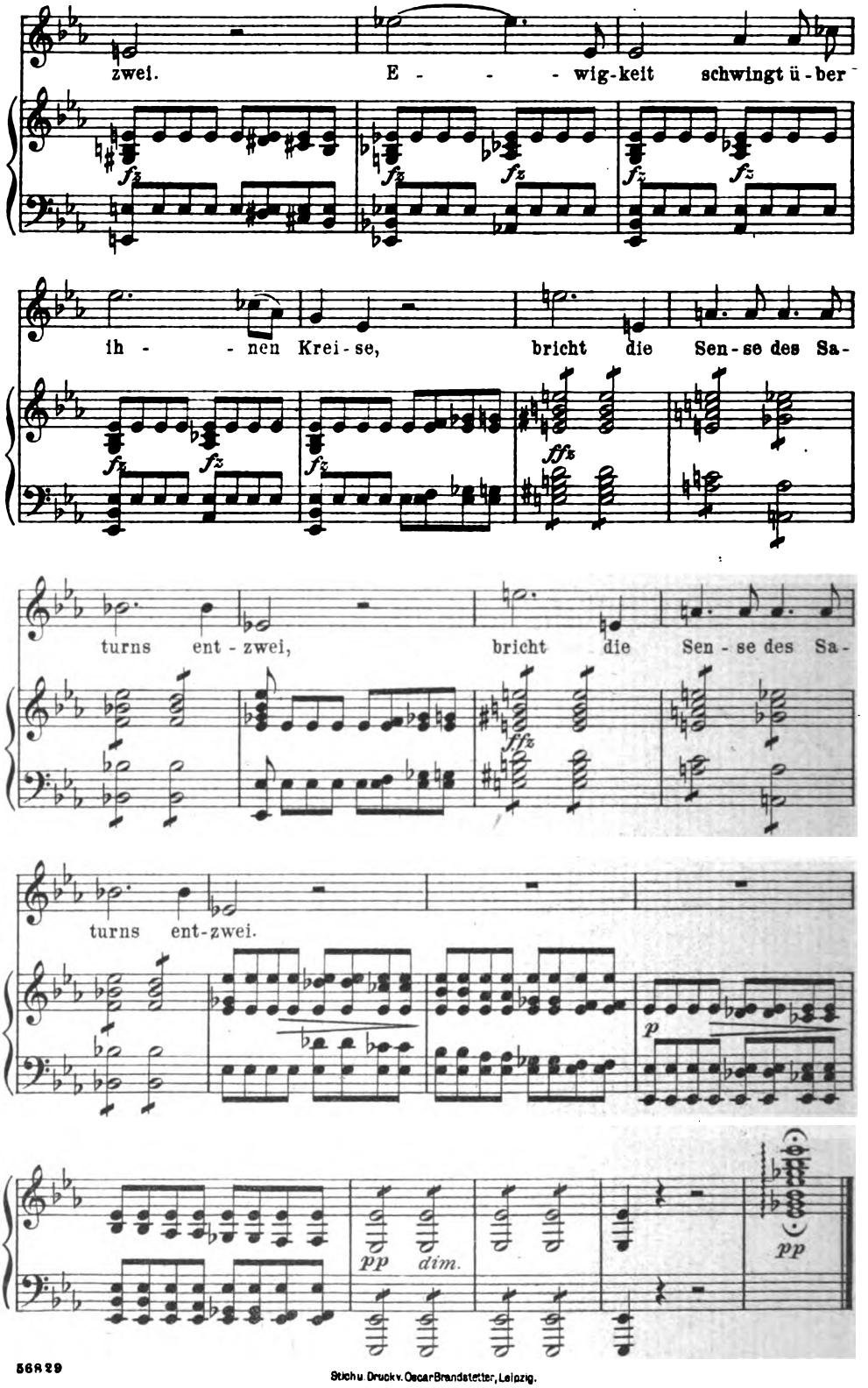








Digitized by Google



56829

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Erstes Juniheft 1905

18ter Jahrgang Heft 17

Meunier

„Die Hütte, ach, ist sie schön, die Hütte! Es gibt nichts schönres, als die Hütte. Von epischer Größe ist sie. Diese Farbe der Hütte! Und ihre Musik! Und diese Plastik in allen Bewegungen dort! Den Augenblick herauszuspähen, wo ihr Ausdruck gesammelt, wo sie ganz Ausdruck sind! Ach, wenn ich nicht so alt wäre, wenn ich wieder hingehen und statt meine Gabe bloß zusammenzuhalten, sie dort wieder mehren könnte! Wenn ich mich erneuern könnte im Sehen, es ist ja alles unerschöpflich dort! Sehen Sie, was mich zunächst packt, das ist immer das Plastische dabei. Das Mitleid, das kommt dann — aber die klassische Schönheit in diesen Bewegungen! Auf die Einzelheiten geh ich nicht aus. Auch auf die Alltäglichkeiten nicht. Die Tracht zum Beispiel, die geht für mich ganz im Gesamteindruck unter. Was ich im Kleinen auch sehen mag, ich schau es immer ins Große. Den Erfolg hab ich wirklich nicht gesucht, ich hab um der Freude willen gearbeitet, weiterzugeben, was ich fand . . . Ach, die Hütte! Ach, wenn ich jünger wäre!"

Das sind Worte, die der siebzigjährige Meunier kurz vor seinem Tode in der Begeisterung zu einem begeisterten Besucher gesprochen hat.* Wer hat Meunier je besser charakterisiert, als er mit diesen paar Ausrufen sich selbst? Den Künstler Meunier, dessen ganzes Leben seine Arbeit, dessen seligste Erinnerung die Zeit war, da seine Arbeit befruchtet ward, der als Erneuerung seines Ichs die Neubefruchtung seiner Arbeit fühlt! Dem tief Ursprünglichen, der nicht von Kunstwerk zu Kunstwerk weitertastete, sondern unmittelbar aus dem Leben Schönheit herausah, wo es andern gleichgültig, nein, häßlich erscheint, Schönheit, die er als höchste, als klassische Schönheit erkannte. Den Bildhauer, der so mit dem Auge lebte, daß ihn immer zuerst der Augeneindruck fesselte und entflammte. Den Menschen, zu dem durchs Auge doch immer die Seele sprach. Den Schöpfer, dem auch das Auslesen und Vereinfachen nicht genügte, der in seines Herzens Glut läuterte und das von draußen mit dem im Innern zusammen zeugen ließ, bis das geschaffene Werk vor ihn und die Brüder trat.

Meuniers Leben ist seltsam verlaufen. Ein ernster, düsterer Jüngling, Zögling der ernstesten Mönche, der schweigenden Trappisten, sehnt er sich nach Kunst und ahnt er seine Sprache bei der Bildhauerei. Aber der ihn einführen soll, zeigt ihm heitere Antike, äußerlich nachgeahmt. „Hier soll ich finden, was mir fehlt?" Er wendet sich zur

* Zu dem französischen Kunstschriftsteller Marcel Hébert, der sie sofort genau aufzeichnete und jetzt die Güte hatte, sie uns im Wortlaut mitzuteilen.

Digitized by Google

Malerei. Er malt aufständische Bauern in einem Hinterhalt, Arbeiterinnen aus der Gegenwart, aber nicht aus seiner Umgebung, er malt herbe, harte, naturalistische Bilder, „Armeleutbilder", die ein Suchen zeigen, dem Geiste nach mit manchen aus jener Zeit verwandt. Sein gelobtes Land hat er noch nicht betreten. Da führt ihn ein Auftrag um Illustrationen für ein Werk über Belgien ins Grubengebiet. Ins Land der Kohle mit seinem schwarzen Pulver über allem, mit seinen schwarzen Schlackenbergen, seinen Hochöfen, die da und dort ein Teufelsauge heraus glühn, seinen schwarzen Menschen. Mitten darinnen, in Löwen, nistet er sich ein. Und malt nur *das*. Bis dem Vierundfünfzigjährigen aufgeht, wie *plastisch* das alles ist. Plastisch freilich in anderem Begriff, als ihn sein Lehrer Fraikin einst gelehrt, plastisch, wie seine eigene Jugend das einstmals ahnte.

Und nun begann, worauf sich jeder ältere von uns als auf eine seiner merkwürdigsten Erinnerungen besinnt. Auf die europäischen Ausstellungen, in größerem Maße zuerst auf eine in Dresden, zogen zwischen die korrekten Uniformträger und die griechelnden Schönlinge Gestalten aus einem dritten, einem neuen Reich. Arbeiter schlürften schweren Fußes herein, Kohlenarbeiter mit niedrigen Stirnen, riesigen Händen und breiten Füßen, Zyklopen in Hochofenglut, Schmiede, die das Schmieden selbst, Schnitter, die nur Beleber der Sense, Fischer, die halb Wasserbewohner waren, Frauen und Mädchen, deren Jugend unter der Wucht der Arbeit zusammengedrückt war, aber immer und immer Menschen, die dennoch *Menschen* geblieben waren, ein jeder mit einem Teil der Größe geadelt, die aus dem Ganzen stammte, dem sie dienten. Dazu die stumme Kreatur der Tiere, die zu ihnen gehörten. Und dann und wann eine Tröstergestalt im Priesterrock oder gar der Heiland selber, auch er, so schien es, dem Stamm dieser Mühseligen entwachsen. Aber auch das Kommen all der *Niedrigen* in die bunten Säle mit Eleganz und Luxuskunst empfand kein Mensch, der Bildnerisches sehen konnte, als ein Eindringen von Pöbel. Es gab Menschen genug und es gibt ihrer auch heute reichlich noch, die befremdet vor dieser Kunst dastanden oder sich von ihr beleidigt abwandten, aber ihre Gewalt fühlte man überall sofort. Und vielen erschien sie doch auch sofort als ein Besuch aus reineren Höhen. Der Kenner stand staunend vor einer so groß zusammensehenden Anschauung plastischer Form, wie er sie unter den Gaben seines eignen Jahrhunderts kaum irgendwo schon gefunden hatte und entzückte sich an ihrem künstlerischen Reiz. Aber das einfache Auf- und Niederwogen dieser Plastik erhob zugleich, was sonst Prosa geblieben wäre, in eine höhere Ordnung des Seins und gab ihm aus seinem selbstgeborenen Rhythmus heraus die seelische Melodie.

Nun ward Meunier schnell unter den Künstlern Europas einer der am meisten bewunderten und geliebten. Keiner der am meisten Gefeierten; sich feiern zu lassen, das stand dem kleinen verwachsenen Manne nicht an, der nun langsam ins Greisenalter kam und noch als Siebzigjähriger mit der gestrickten Jacke und landesüblichen Mütze von der *Pose* des Künstlers *nichts* zeigte. Er hatte auch so sehr viel Wichtigeres zu tun. Als eine ungeheure *Verpflichtung* empfand

Digitized by Google

er die Erkenntnis, die ihn gesegnet hatte, und da das so spät geschehen war, so wurden die letzten Jahre seines Lebens schon dadurch zu einem tragischen Kampfe.

Ein gewaltiges Monument sollte entstehen, aber keinem Fürsten und überhaupt keinem einzelnen, ein Denkmal, „der Arbeit" gesetzt, der mannigfaltigen Arbeit der werktätigen Menschheit unsrer Zeit. Die Modelle sind so gut wie fertig. Wird es noch entstehen?

Auch Meunier, dem die Minderheiten der Vorgeschrittenen an allen Orten gehören, war doch zu groß, als daß er die Mehrheiten in so kurzer Zeit schon hätte gewinnen können, und jene „Maßgebenden", die in so seltenen Fällen mehr als Vertreter der Mehrheiten sind. Ein einfaches Nichtverstehen hier, eine dunkle Scheu vor dem Neuerer und auch politische Gründe mögen mitgespielt haben, daß nicht die Kunstfreunde und Sammler, aber die Behörden und die sonstigen Vergeber großer Aufträge so zögernd, so vorbehaltlich, so zur Zurücknahme geneigt dem größten Bildhauer des Vaterlandes entgegenkamen. Es ist in Belgien, wie anderswo eben auch. Wenn die Gemeinden dort so vorsichtig sind, und wenn der König bei seinen jüngsten Aufträgen noch unter all den Talenten allein das Genie überging — so gibt das gerade uns Deutschen keinen Grund, uns erhaben zu glauben. Zu verstehen müssen wir suchen, was dort wieder geschah, und zu erfassen, wie sich's ändern, wie sich's wohl abstellen lasse, daß unter den künstlerischen Kräften so oft die besten unbenutzt liegen bleiben. Einer der ersten Versuche des jungen Dürerbundes ging dahin, die Errichtung des Meunierschen Denkmals der Arbeit in den Industriegebieten am Rhein zu ermöglichen, wo die Bedingungen so ähnlich denen seines Vaterlandes sind und wo fürstlich reiche Industrielle die Mittel aufbringen könnten. Wollen die deutschen Kunstfreunde die belgischen nicht beschämen? Sie gewännen Einziges in seiner Art. Meunier ist nirgends früher verstanden, nirgends höher gewertet worden, als bei uns. Krönte sein Denkmal der Arbeit am Rhein die deutsche Liebe zu diesem Meister, der der Welt gehört!

Zum Ruhme dieses Toten freilich braucht's dessen nicht. Wie sich Gestalt zu Gestalt und Gruppe zu Gruppe aus seinem Werk aneinanderreiht, klingt Vers zu Vers und Strophe zu Strophe das eisentönige Lied von der Hand-, von der „Arbeiter-Arbeit" unsrer Zeit hier nicht nur mächtiger auf als je vorher, sondern auch in unerhört reinem Klange. Wo wäre bei Meunier nur eine Schlacke noch von irgend welcher Tendenz? Die Größe sehen zu lehren in dem, was schwachen Augen gemein erscheint, das war für ein gewaltiges Gebiet des Menschenseins seine sittliche Tat. Was aus ihr folgen mag, ist unsere Sache. A

Wie die Erzählung entstand

Man kann darüber verschiedener Meinung sein, ob die Kräfte, welche eine Sache, z. B. die Kunst, entstehen ließen, sie dauernd beherrschen müssen, damit sie gesund bleibe. Einig aber darf man darüber sein, daß es von Nutzen sein muß, jene Kräfte der Entstehung zu

Digitized by Google

kennen, auch für Ausübung und Beurteilung gegenwärtiger Tätigkeit. Und wäre es aus keinem andern Grunde als dem, sich der gebräuchlichen Schlagwörter zu erwehren, die ja meist auf mehr oder weniger dunkle Vorstellungen von der Entstehung der Dinge zurückgreifen.

Können wir nun freilich auch mit der allerlichtesten Wissenschaft über Dinge, die so sehr im Dunkel liegen wie die Anfänge einer Kunst, keine völlig klaren oder auch nur gesicherten Ergebnisse erlangen, so können wir doch nach den wirklich letzten uns erreichbaren Daten Linien ziehen und sie vorsichtig ein Stück ins Dunkel hinein verlängern. Ohne „allgemeine Räsonnements" geht freilich auch das nicht ab. Denn man muß sich klar zu werden suchen, wo man jene letzten Daten zu finden hoffen darf.

Wenn wir die Lust am Fabulieren für etwas Ursprüngliches hielten, so wären wir bald fertig. Aber woher kommt die Lust am Fabulieren? Aus dem Spieltrieb, der auf geistiges Gebiet übergetreten ist, vorher aber schon im Tiere wirkt. Indessen selbst die Aeußerungen des tierischen Spieltriebs verstehen wir erst recht, wenn wir uns vorstellen, welche ernsteren aus Lebensnotwendigkeiten entstandenen und auf sie sich beziehenden Tätigkeiten sie voraussetzen; wie das Greifen der Katze nach dem Knäuel das Fangen der Maus nachahmt. Man wird finden, daß auch der Spieltrieb der Menschen sich durchgängig in Formen betätigt, die ursprünglich einen ernsteren Sinn hatten; wie auch heute die Kinder spielweise tun, was sie die Großen im Ernst tun sehen. Der Spieltrieb kann nur aufnehmen, was aus irgend einer Lebensnotwendigkeit entstanden ist. Er kann es nicht selbst erarbeiten, sonst wäre er derweilen eben nicht Spieltrieb, sondern Arbeit. Das führt zu Selbstwidersprüchen.

Die ältesten Erzählungsstücke sind Mythen, Sagen, Märchen. Man betrachtete bisher die Mythen als das Aelteste, die Sagen als vermenschlichte und die Märchen als verblaßte Mythen. Man wird diese Anschauung aufgeben, wenn man sich klar gemacht haben wird, daß die Mythen, soweit zurück wir sie kennen, schon immer eine ziemlich hohe Stufe des Fühlens, Wollens, Denkens voraussetzen. Es handelt sich in ihnen schon immer um Naturanschauungen größeren Stils, um kulturbringende Gottheiten, um Anfänge von Sittengesetzgebung, um Bürgschaften für Völkerverträge, alles Dinge, um die man sich in ursprünglicheren Zuständen noch nicht kümmert.

Wenn der Mythos von Sonne und Mond spricht, so sind das Reiter oder Wagenfahrer, die mit rasender Geschwindigkeit dahersausen. Und um diese Geschwindigkeit zu veranschaulichen, also zu motivieren, werden im nordgermanischen Mythos zwei Wölfe hinter ihnen hergehetzt. Nun gehört aber dazu, die Schnelle der Gestirnbewegung wahrzunehmen, schon eine beträchtliche Kraft der Reflexion; denn zu sehen ist sie doch nicht. Es gehört dazu eine gewisse Vorstellung von der Weite des scheinbar so nahen Horizonts und die Berechnung, daß, um diesen Horizont im Halbbogen abzulaufen, eine auch für überirdische Rosse noch immer unerklärliche Schnelligkeit nötig ist. Wogegen das Märchen sich mit der nächsten Anschauung begnügt. Das Mädchen im Märchen vom Löwenecker chen* steigt zur

* Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 88

Digitized by Google

Sonne hinauf und geht abends zum Mond und erst der Nachtwind ist in Bewegung und kommt heran. Und im Märchen von den Bauern, die den Mond stehlen, hängt er an einem Eichbaum.*

Soll nun das Märchen aus einer Lebensnotwendigkeit hergeleitet werden — oder ist es wenigstens methodisch richtig, mit einem solchen Versuch zu beginnen — so wird man sich zunächst in der Welt umsehen müssen, mit deren Vorstellungen es gebaut ist, und das ist die der Zauberei.

In der Tat wird man finden, sobald man den Blick dahin fixiert, daß sich in den ältesten Zaubersegen zahlreiche kleine Erzählungskeime finden. Die Merseburger Zaubersprüche sind bekannt. Sie erzählen einfach. Aber sie erzählen eine Geschichte, die sich erfüllen soll, darin ruht der Zauber. Idise ließen sich einst nieder, hierhin und dorthin, erzählt der eine der Sprüche, Walkyren, die in drei Haufen an einem Kampf teilnahmen, die einen hinter dem Heer, Gefangene fesselnd, die andern vor dem Heer, die Feinde aufhaltend, die dritten hinterm Feindesheer, die Gefangenen befreiend: „Entspringe den Fesseln, entflieh den Feinden!" das ist die Nutzanwendung, die Zauberformel. Zauber also, der einen Gefangenen lösen sollte.

Außerordentlich plastisch treten in diesen Sprüchen die Hauptzüge der Geschichte hervor. Ueber einen von der fallenden Sucht Ergriffenen:

Doner, starkbrustig, volkmächtig,
Stand auf der Adams Brücke,
Scheiterte den Stein zu Kleinholz.
Stand der Adams Sohn
Und schlug den Teufels Sohn
Zum Walde hin.

Die Wirklichkeit, die man ändern möchte, aber nicht ändern kann, wird in einer anderen Sphäre, in welcher der Geist des Menschen Macht hat, nachgebildet und dort ihr die Wendung gegeben, die man wünscht. Wer nun glaubte, in dieser höheren Wirklichkeit Macht zu haben — und der Besitz einer kräftigeren Phantasie wird in den ältesten Zeiten Legitimation genug für den Besitzenden gewesen sein —, der mochte die zu ändernde Wirklichkeit an jene höhere binden, und durch sie überwinden.

Es handelt sich darum, wie Erzählungs k u n s t entstanden sei, d. h. wie man über Mitteilungen hinaus, deren Wert und Bedeutung mit dem ersten Anhören erlosch, einen Vorgang sich gegenüberzustellen und festzuhalten den Zwang erleben konnte. Die Mitteilung mußte, damit sie eine lebensfähige, d. h. eine behaltbare Form bekäme, einen Konzentrationspunkt enthalten, um den herumgruppiert die einzelnen Vorstellungen sich halten konnten, nachdem das erste Mitteilungs-Interesse vorüber war. Die Kleinsage (Ortssage u. dergl.) braucht einen solchen inneren Anziehungskern nicht, sie haftet an dem Orte fest, auf den sie sich bezog, über den sie Aussagen gespenstischer Art

* Ebda. Nr. 175.

Digitized by Google

machte. Das Charakteristische der Erzählung ist, daß sie ihren Schwerpunkt in sich selbst enthält.

Dies bot nun der Zauber, indem er eine Verwicklung oder Schwierigkeit oder Gefahr hinstellte, aus der er eine Lösung zeigte. Damit sind die selbständig machenden, aus dem gewöhnlichen Fluß des Lebens abhebenden Elemente gegeben. In ihrem Ineinandergreifen bildet sich erstmalig eine geistige Einheit gegenüber den vorüberströmenden Ereignissen. Das Konstituierende der Erzählung ist da.

Wichtiger ist das andre, das Verhältnis zur Wirklichkeit. Dieser ältesten Kunst kommt es allerdings darauf an, die wirkliche Wirklichkeit wiederzugeben, aber eben nicht durch Nachahmung womöglich ihrer ganzen Verwickeltheit und Zufälligkeit. Die Wirklichkeit, wie sie in jener psychischen Welt aussieht, in welcher der Menschengeist Macht hat, nicht wie sie in dieser physischen Welt aussieht, in welcher der Geist machtlos ist.

Hierauf bezieht sich nun auch die Wahl, die in dem Ganzen waltet. Nur solche Züge kommen in die künstlerische Wirklichkeit, die das psychisch Charakterisierende geben; und die Züge treten in den Vordergrund, die zur Lösung gelangen, die durch den Bann und Zauber gewandelt werden sollen. So in dem Donar-Vers, wo das plötzliche Hinfallen, das Niedergeschmettertwerden durch die dämonische Macht in die Mitte tritt: Der Gewitterdämon „scheiterte den Stein zu Kleinholz", zu Splittern, wie wir sagen würden. So auch in jenem andern Merseburger Zauberspruch, wo Vol und Wodan zu Walde reiten: Da ward dem Fohlen der Fürsten der Fuß verrenkt. Dies ist das Lösungverlangende. Es wird hervorgehoben, indem erst verschiedene Gottheiten vergeblich zu heilen suchen:

Da besprach ihn Sinthgunt, der Sunna ihre Schwester,
Da besprach ihn Frija, der Vol ihre Schwester,

Beides, scheint es, hilft nicht —

Da besprach ihn Wodan, wie er wohl verstand,
So die Beinverrenkung
So die Blutverrenkung
So die Gliedverrenkung
Bein zu Beine
Blut zu Blute,
Glied zu Gliede;
Als wie geleimt sollen sie sein.

Im Idisenspruch ist die Form etwas anders. Das lösungverlangende Moment bleibt hier ungenannt. Es ist trotzdem da und wird auch empfunden, und zwar als die Hauptsache, nur ausgesprochen wird es erst zum Schluß. Das kann Zufallsform sein, es kann auch ein älteres oder — wahrscheinlicher! — jüngeres Stadium sein. Das ist schwer, vielleicht überhaupt nicht zu entscheiden. Man sollte aber diese Formeln sammeln, nicht nur wie bisher unter kulturhistorischen Gesichtspunkten, sondern auch unter ästhetischen; und unter ästhetischen sie einmal durchforschen. Man würde sich wundern, wie viel ästhetisch Allerwertvollstes man finden würde.

Digitized by Google

Man würde auch noch einiges andre zur Entwicklungsgeschichte sowohl der Erzählung selbst wie auch der Kunst überhaupt finden, und zum Teil sehr Interessantes. Einiges wollen wir gleich hier noch zur Sprache bringen.

Lange bevor sich Erzählungen finden, gibt es Gleichnisse und Bildwerke. Sie sind einfachere Formen desselben Prinzips, aus dem unsrer Vermutung nach die Erzählungen wuchsen. Darstellungen der Wirklichkeit in einer Sphäre, in welcher der menschliche Geist Macht hat.

Die Wirklichkeit ist dem Menschen nicht unmittelbar gegeben, sondern durch die Vorstellung. Daß Aenderungen in der Wirklichkeit unsre Vorstellung ändern oder wenigstens ändern sollten, das wissen wir nur zu gut. Wir sind untermenschlich bescheiden geworden im wissenschaftlichen Zeitalter. Doch ist es nur die eine Hälfte der Wahrheit. Die andre und nicht minder wichtige, vielleicht wichtigere, ist die, daß Aenderungen in unserem Vorstellungsleben auch die Wirklichkeit ändern. Wir leben gar nicht ohne fortwährende Befolgung dieser Wahrheit. Aber wir suchen sie zu leugnen. Das Zeitalter der Zauberei stand einseitig und unkritisch auf dieser zweiten schöpferischen Seite der Wahrheit. Vielleicht sagt man richtiger, daß wir nie aufgehört haben auf ihr zu stehen. Daß sie die Grundbedingung alles starken Menschenlebens ist. Daß wir nur kritischer geworden sind. Wir untersuchen die Bedingungen genauer, unter denen die menschliche Vorstellung die Dinge ändern kann. So hat sich für uns die Zauberwelt zerlegt in einerseits praktisches Handeln auf Kenntnis der Bewegungsformen des Wirklichen hin: Technik und Wissenschaft, und andrerseits innere Bewegung in der Vorstellungswelt: Religion und Kunst. Und bei dieser Organisierung des Lebens ist der Nachdruck zunächst gar zu stark auf das Außermenschliche gefallen, die Widerstände, den Mechanismus. Das hat uns feige gemacht.

Das sei nun genug davon. Wir wollten uns darüber verständigen, welche Verbindung zwischen der Zauberei und der Kunst und Religion sei.

In den assyrischen Beschwörungen der Serie Maqlû sind fast immer symbolische Grundlagen vorausgesetzt. Darin sind alle Formen der Kunst knospenhaft zusammengewickelt. Man hat ein Bild seines Feindes gemacht — bildende Kunst. Zunächst ist jede Umwelt ein Untrennbares, Fließendes. Hier ist das Interesse, in welchem zuerst aus diesem strömenden Ineinander ein Komplex von Beziehungen herausgeholt wird, abgebildet wird: das Bild des Feindes. Dieses Bild ist bei den Assyrern von Ton, Erdpech, Honig, Teig, auch schon mit Gips übergossen, ja aus Holz, und gar zusammengesetzt aus verschiedenen Stoffen, je nach der Art der Gliedmaßen und dem, was man ihnen antun wollte, ja sogar schon aus Bronze modelliert. An diesem Bild nun wird feierlich die Handlung vollzogen, die man am Urbild eintretend wünscht, besonders Verbrennung, die man als Fieber wirkend denkt, „Maqlû" heißt Verbrennung — Keime des Kultus zugleich und des Schauspiels.

Aber es wird auch ohne Bild gezaubert. Man zerzupft Blüten und spricht: Wie diese Blüten möge sein Leben zergehen. „Ihre Zaubereien mögen weggeblasen werden wie pû, mögen abgeschält werden

Digitized by Google

gleich Knoblauch, mögen abgerissen werden gleich Datteln, mögen aufgelöst werden gleich der Blütenhülle." Ursprünglich bezieht sich das wohl auf symbolische Handlungen, die man vornimmt, später setzt man auch das Schicksal durch beschwörenden Spruch mit Naturereignissen in Verbindung. Der zu- oder abnehmende Mond ist dafür besonders beliebt. Das ist der älteste Sinn des Gleichnisses. Nicht ein leerer Vergleich, sondern ein wirklicher, durch Willensmacht, d. h. Zaubermacht hergestellter innerer Zusammenhang.

Man sieht, wir stehen hier am Ursprung der Kunst überhaupt. So entsteht sie, Kunst und Religion zusammen, noch unscheidbar eins, als Waffe im Kampf. Denn wo der Mensch zur psychischen Welt erwacht, findet er sich im Kampf mit ihren Geistern, mit denen, die im Donner rumoren, im Blitze zünden, im Albtraum quälen, im Sterben siegen, in der Krankheit peinigen. Der Tod ist für den noch naturhaften Menschen stets ein unnatürlicher. Den Begriff eines „natürlichen Todes" kennt er nicht. Im Sterben des Menschen hat eben das Gespenst gesiegt, das in der Krankheit den Menschen bekämpfte, wahrscheinlich durch Zauber von einem Feinde geschickt. Man muß es abwehren. Es ist sehr blutgierig. Wie sehr, das zeigt ein „Segen" gegen den Eiter, den „Asel" (in einer Wolfsthurner Handschrift um 1450): Asel und Aeslin gingen über eine Wiesen weit, da begegnete ihnen die weih Frau Sant Amarey.

Asel und Aeslin,
Wo wollt ihr hin
Mit den sieben Kinden,
Mit den sieben und siebenzig Schößlingen? —

Da will ich hin
In das und das Haus
Da will ich Haut reißen
Und Bein brechen
Und Blut schlürfen. —

Asel und Aeslin,
Ich gebeut dir bei der weih Frau Sant Amarey,
Daß du hin fahrest über Meer
Mit den sieben Kinden
Mit den sieben und siebenzig Schößlingen!

Da fließen drei Brunnen,
Der eine ist gut
Der andre ist Blut,
Der dritt ist äflig
Da gebiet ich dich hinein
Mit den sieben Kinden
Mit den sieben und siebenzig Schößlingen!

Des helfe mir der viel gut Jesus Christus und seine Mutter, des helf mir die weih Frau Sant Amarey. Des helfen mir alle Kind, die im Namen Gottes gechrisemt und getauft sind, des helf mir usw.

Digitized by Google

Nebenher bemerkt man hier, wie dieser allerälteste Glaube mit dem jeweilig herrschenden paktiert. Wie erst Wodan und seine Schar heilen, so wird dann Christus („Adams Sohn") mächtig und die Asen (Donar) werden Teufelssöhne und die guten Geister und Holden heißen Sant Amarey und Gottes Mutter u. s. f. An der Sache selbst ändert dieser Namenwechsel nichts.

Man bemerkt aber in diesen Formeln, wie der Gleichklang und die Wiederholung als älteste Form des Rhythmus hier — in der hebräischen Poesie steht die Wiederholung bekanntlich noch an Stelle des Rhythmus — offenbar den Sinn des zauberkräftig machenden Befehls geben soll. So wie wir auch im gewöhnlichen Leben einen uns wichtigen Auftrag unwillkürlich (drohend) wiederholen. So entsteht der Rhythmus als Form des bannenden, beschwörenden Befehls. In diesem Sinne kommt er in der ältesten Form der Erzählung vor. So in der Edda, so noch bis in unsere heutigen Märchen hinein, wo bedeutungsvolle Worte als solche charakterisiert werden sollen.

O du Falada, der du hangest! —

Da antwortete der Kopf:

O du Jungfer Königin, da du gangest,
Wenn das deine Mutter wüßte,
Das Herz thät ihr zerspringen,

Formeln wie Beschwörungen, durch die dann auch die Lösung erfolgt.

Diese älteste Betonung aller unmittelbaren Rede, der gegenüber die eigentliche verständigende Erzählung in Prosa zurücktritt oder als bekannt ganz fortgelassen wird* oder auf die knappste Form einschmilzt, entwickelt sich dann zur Ballade mit ihrem sprunghaften Gang, der womöglich von direkter Rede zu direkter Rede schnellt. Das ist die eine Entwicklungslinie, die andre ist die, aus der das Märchen hervorgeht, und die uns hier allein des näheren beschäftigt. Die Erzählung soweit sie sich um Schwierigkeit und Lösung als um eine Pointe herumgruppiert.

Aus dem Ganzen der Zauberei löst sich ein solches Stück, das in dieser Pointe ein eigenes Schwergewicht erhalten hat, wie eine zu reif gewordene Frucht los. Und indem ihr ursprünglich handelnder oder besser geradezu: angreifender Sinn und Wert zurücktritt, wird sie mythische Erzählung, als solche lange vor den Mythen da, die wir „Mythen" nennen, die der Aufzeichnung würdig befunden wurden. Denn in der Zeit, als man schrieb, waren jene niedern Dämonenmythen bereits verachtet — wenigstens bei denen, in deren Händen die Aufzeichnung des Wichtigen lag — sodaß wir Mythen dieser vor- oder urmythischen Zeit nur in Vermummung oder wie durch Zufall haben. Und je mehr die ältesten oder Dämonenmythen vom fortschreitenden Glauben verlassen werden, desto mehr fallen sie der freien Phantasie,

* So in den Erzählungsstücken des Rigveda, vgl. Oldenberg, Literatur des alten Indien S. 47. In der Uebersetzung von Graßmann, die darnach veraltet erscheint, drückt sich das nicht aus. Oldenberg erwähnt in diesem Zusammenhang auch, daß mehrere dieser vedischen Erzählungen direkt in Zauberformeln auslaufen. Darin hätten wir dann ein späteres Stadium von Zauberformeln.

Digitized by Google

dem Spieltrieb anheim, der Lust am Fabulieren, werden Märchen in unserem Sinne. Desto mehr freilich auch verlieren sie den Wert hoher Kunst, denn die bleibt bei dem, woraus auch die Märchen einst hervorgingen, beim Bannen, beim Wirken, beim Schaffen und Befehlen.

Wir fassen zusammen:

Die natürliche Form der Erzählung ist antinaturalistisch. Sie ist so weit davon entfernt, eine möglichst genaue Wiedergabe der Wirklichkeit zu sein, daß sie sich eher absichtlich von ihr unterscheidet. Sie will nicht die Wirklichkeit geben, in deren verwirrendem und verworrenem Geflecht der Mensch ohnmächtig ist, sondern die, über welche er Macht ausüben kann. Sie gibt also den Reflex der gewöhnlichen Welt in einer bedeutungsvollen psychischen Wirklichkeit.

Ihre älteste und eigenste Form ist die der Vorbereitung für eine Beschwörung. Die dafür wichtigen Züge sind die Hauptzüge der Erzählung. Sie diktieren ihren Gang.

Und wir nun meinen auch, daß die Dichtung nur insoweit ihre hohe Stellung im Leben wieder zurückgewinnen wird, als Menschen sich ihrer bemächtigen, die uns etwas zu sagen haben. Nicht: „die Dichtung soll", „die Kunst soll". Die, welche uns mit ihren verschiedenen erotischen und sonstigen Schmerzen bekannt zu machen wünschen, sollen das nur weiter tun, es wäre gar nicht schön, wenn sie zu philosophieren oder Religionen zu gründen begännen. Sie mögen nur mit dem Publikum zufrieden sein, an das sie durch ihre Gaben und die Art und Form ihres Seeleninhalts sich gewiesen fühlen und sollen der Kritik dankbar sein, die ihnen diesen Verkehr vermittelt. Und sollen erlauben, daß wir inzwischen auf die warten, die etwas zu sagen haben, die das Schicksal nicht photographieren, sondern schaffen oder bannen.

Bonus

Bruckner als Melodiker

Das Wort Melodie wird unter all den musikalisch-technischen Ausdrücken am meisten im Munde geführt. Man pflegt zuerst das Melodiöse an dem Werk zu loben, das einem gefällt; und es pflegt auch meist der Reiz der Melodie zu genügen, damit ein Werk in der Breite gefalle, ob es nun selbst nur diesen einen Reiz habe, oder ob der Zuhörer sich mit der Erkenntnis dieses einen Vorzuges bescheide. Wenn nun von gewichtigster Seite das Wort gesprochen wurde: „außerhalb der Melodie kein Heil", so erhellt vollends, daß hier der Laie und der Musiker sich verstehen. Sollte man also nicht meinen, daß wenigstens in diesem einen Hauptpunkt auch über einen Komponisten ein schönes Einverständnis herrschen müsse? Die Tatsachen beweisen das Gegenteil: sie lehren, daß zwar jeder, der Musik genießen will, Melodie verlangt, daß aber über das, was melodiös sei, die verschiedensten Meinungen herrschen.

Im allgemeinen ist man geneigt, als Melodie das zu empfinden, was sich leicht einprägt. Daß dazu eine gewisse Kürze, leichte Verständlichkeit der musikalischen Wendungen gehört, leuchtet ein. Aber schon hier sind durchaus relative Begriffe unvermeidlich. Denn was dem Geübten als leicht übersichtlich in einem schönen Zusammenhang erscheint, das fällt dem Ungeübten auseinander, er begreift es nicht, fast in wörtlichem

Digitized by Google

Sinn. Noch mehr Unterschied zeigt sich in Hinsicht auf die Verständlichkeit der einzelnen Schritte und Sprünge der Melodie, insofern solche in der Harmonie begründet sind. Daß hier der harmonisch Gebildete einen Vorteil vor dem nicht Gebildeten voraus hat, steht fest — ob er den Vorteil ausnützt, ist freilich eine andere Frage. So mancher benützt seine harmonischen Kenntnisse mehr dazu, um zu korrigieren oder abzuweisen, anstatt dazu, daß er leichter und besser verstehe: sodaß er gerade im Verständnis demjenigen nachsteht, welcher ohne Kenntnisse, aber auch im Bewußtsein dieses Mangels auf ein Verstehen des Formellen vorweg verzichtend, sich nur der seelischen Wirkung hingibt.

Es ist durchaus zu unterscheiden zwischen dem, was wir als „naive" Melodie bezeichnen könnten, und der Melodie als einem größeren Ganzen, einem künstlerischen Organismus. Die naive Melodie wäre diejenige, welche eine auch dem Nichtmusiker unmittelbar verständliche Sprache führt und als abgerundete Einheit von ihm leicht gefaßt werden kann. Die dazu erforderliche harmonische Einfachheit und übersichtliche Form wäre deutlicher als Bescheidung mit dem Primitiven zu bezeichnen. Als Gegensatz zur naiven Melodie hätten wir die künstlerische — als Gegensatz, nicht als Gegenteil! Sie hat dieselben natürlichen Entstehungsgesetze, verdankt aber einem bewußteren Schaffen und Formen, Bauen und Gliedern ihr Dasein. Die erstere setzt mehr Laune und Glück des Einfalls (wenn sie gut gelang), die zweite außer oder nach dem „Einfall" eine ernste künstlerische Arbeit voraus, wobei es nicht darauf ankommt, ob die einzelne Melodie in heißem Ringen um die Form und Gestalt gewonnen wird, oder ob sie als mühelos scheinender Ausfluß einer künstlerisch durchgebildeten Persönlichkeit ins Leben tritt. Die naive Melodie hat den Reiz der Form, die künstlerische hat außerdem noch etwas Höheres, nämlich Stil; ihre Einheitlichkeit ist tiefer begründet, sie ist mehr als nur Gleichförmigkeit. Die naive Melodie kann sehr wertvolle Gebilde schaffen, sie kann nicht nur als glücklicher Fund erfreuen, sie kann nicht nur graziös, reizvoll und liebenswürdig, sondern auch die Trägerin eines echten und tiefen Fühlens sein. Die Gefahr, die ihr müheloser Genuß in sich birgt, ist aber, daß sich der Hörer der geistigen Anspannung entwöhnt, ja durch Mangel an Uebung seine Spannkraft gar nicht dazu stärkt, einer großzügigen Melodie, dem weiten Schwung ihrer Linien zu folgen. Die Kunstmelodie verlangt eine gewisse Kunst der geistigen Atemführung von dem, der sie bilden und von dem, der sie genießen will. Darin liegt wohl die Erklärung für das Wunder, daß der größte Melodiker, den wir kennen, nämlich Joh. Seb. Bach, in dieser Eigenschaft kaum, jedenfalls ungenügend geschätzt ist. Meist denkt man vorzugsweise an Fugen, wenn man seinen Namen hört, und doch sind in den Arien seiner Passionen, Kantaten, in den langsamen Sätzen seiner instrumentalen Werke die reichsten Schätze von Melodien geborgen; der Mittelsatz des italienischen Konzerts z. B. ist an blühender Melodik gar nicht zu übertreffen. Aber freilich: bequem zu fassen sind diese Dinge nicht; und außerdem sind sie so vornehmer Natur, daß durchaus Energie dazu gehört, um sie in sich aufzunehmen: die Energie einer geistigen, nicht minder aber auch die einer sittlichen Arbeit, welche uns auf ein höheres Niveau erst heben muß. Denn was mit geistiger und sittlicher Energie geschaffen ist, erschließt sein Schönstes und Bestes nicht dem Trägen.

Aus diesem Grunde konnte es niemals eine „Mode Bach" geben; und

Digitized by Google

dieselben Eigenschaften bewahren einen Bruckner davor, „Mode" zu werden. Sie sichern dagegen seinen Werken die Erhaltung der Kraft, die ihnen auch dann noch ungemindert entströmen wird, wenn ihre Art der Aeußerung weniger auffällt als jetzt. Ja, dann vielleicht erst in vollem Maße! Wie es nämlich täuschende Werke geistreicher Autoren gibt, die in der Ueberraschung ihre Hauptwirkung haben und mit der Gewöhnung mehr und mehr aufhören zu interessieren, so gibt es andere, deren eigentliche Bedeutung sich erst dem erschließt, der sich an ihre Form gewöhnt hat. An der Hand einiger Beispiele möchten wir die melodische Kunst dieses Meisters betrachten.

Wir beginnen mit einer Melodie, die zur zweiten Hauptgruppe im Allegro der B-dur-Symphonie gehört. Ihrem Eintritt geht die Begleitung voraus, geheimnisvolle Pizzikato-Akkorde des Streichorchesters; an sich schon von Bedeutung, bereiten sie zugleich vor, erwecken Spannung auf ein Kommendes. Ihre Feierlichkeit gemahnt an die alte Kirchenmusik. Im neunten Takt setzt die Melodie ein; in ruhiger Gemessenheit steigt sie stufenweise von c, der Quinte des F-moll-Akkords nach es, der Quinte von As-dur. Die Ruhe war aber nur verhaltene Bewegung: ein plötzlicher Sprung nach ces aufwärts, der stufenweise Fall in Verbindung mit den Synkopen läßt uns das Hervorbrechen einer leidenschaftlichen Klage mitfühlen. Das Pianissimo raubt ihr zwar die Wucht, nicht aber die Kraft: im Gegenteil, der Wille, sie zu unterdrücken, macht sie nur ergreifender. Der Nachsatz bringt denselben Sprung von es nach ces (Takt 14), welchem ein ähnliches Fallen des Melos folgt, aber mit Verschiebung des Rhythmus und des Vorhalts, und mit Veränderung des Charakters ins Ruhigere. Das poco rallentando ergibt sich notwendig aus dem Vorhergehenden, wie denn überhaupt bei Bruckner die dynamischen und agogischen Bewegungen, Akzente und Schattierungen nicht „aufgesetzt" sind, sondern in der Musik selbst liegen. Daß dieser Nachsatz an das Motiv mit dem Triller anknüpft, welches kadenzartig den ersten Abschnitt beschloß, ist ein Zeichen feinsten Formsinnes: die Wiederaufnahme nimmt den Pausen die trennende und läßt ihnen nur die gliedernde Bedeutung; man hält sozusagen den Atem über sie hinüber an. Die Antwort (Takt 17 u. ff.) bringt zunächst die wörtliche Wiederholung des Vordersatzes auf der nächsthöheren Stufe, dadurch eindringlicher; statt des pp haben die Synkopen ein diminuendo. Der Nachsatz hebt sich dadurch noch mehr ab. Die Einsätze auf dem Sextintervall (Takt 22 u. 24) offenbaren wieder starkes Gefühl, welches jetzt statt des verhaltenen Ausbruchs sich in ruhigerem Strom von wachsender Stärke ergießt. Der vielsagende chromatische Gang abwärts mischt sehnende Wehmut darein. Das crescendo motiviert die folgende Erhebung (auf cis); aber der innere Widerspruch dieser Stelle läßt ebenso das Ende des Aufschwungs ahnen: die Welle bricht sich plötzlich bei der Trillerfigur, in deren unmittelbarer Wiederholung (pp) die Bewegung erlischt. Nach einer Pause, deren Zäsurkraft durch die veränderte Lage und Klangfarbe des folgenden Einsatzes, durch das Rallentando, durch den Tonartwechsel, endlich durch die Kunst der Instrumentation verstärkt wird, bringen die melodieführenden Violinen einen langgehaltenen und wiederholten Ton, der halb schon wie aus einer diesem Sehnen und Drängen fremderen Welt erklingt. Heraus wächst eine kurze, auf Des-dur abschließende Kadenz, deren absteigende Viertel an die thematischen Abwärtsbewegungen erinnert. Im einfachen Crescendo und Decrescendo

Digitized by Google

hören wir eine zusammenfassende, wie schattenhafte Erinnerung an das vorhergehende, vielfach wechselnde Gefühlsleben. Dieser höchst einfache Schluß berührt tragisch; er enthält eine Bruckner ganz eigentümliche Art von Resignation, die von jeder Mattheit und Trägheit durchaus frei, vielmehr die Trauer mit Stolz, mit männlicher Entschlossenheit paart.

Eine Eigentümlichkeit Bruckners ist die ausgiebige Benützung der Freizügigkeit der Intervalle ohne Leittoneigenschaft: häufig läßt er seine Melodien Sprünge machen. In noch stärkerem Maße als in dem besprochenen Fall sehen wir das in dem Beispiel II, welches eine Bratschenmelodie aus dem Andante der Es-dur-Symphonie bringt. Sie bildet das zweite Thema. Die verschiedensten Klangregionen der Viola werden betreten. Die Gefährdung des Zusammenhangs durch die wechselnden Klangfarben wird durch die Pizzikato-Begleitung vermieden, über welcher die singende Stimme der gestrichenen Violen in ruhigem, so kühnem wie sicherem und bewußtem Fluge schwebt. Die teilweise unerwarteten Kurven, die oft auffallenden Abweichungen von der regelmäßigen Bahn in Hinsicht auf Harmonie- und Tonartfolgen sind weder vom Zufall noch von Willkür geleitet. Die Melodie fängt mit a als Quinte von D-moll an. Der erste Hauptabschnitt (Takt 16) schließt mit a, als der Terz von F-dur. Der Schluß des zweiten kommt wieder auf a, als der Quinte von D an, welches als D-dur erscheint. Aus so verschieden rhythmischen, thematischen Bestandteilen und Wendungen das Ganze sich zusammensetzt, ein Ganzes und Einheitliches ist es doch in der Wirkung. Der sichtende und wählende ästhetische Sinn ist nicht zu verkennen. Die Empfindung heißt uns reden, der Intellekt und die Bildung lehrt uns sprechen. Dagegen streitet die Tatsache nicht, daß ein erfahrener Meister schwierige Probleme des Ausdrucks oft auf den ersten Wurf zu lösen vermag und mühelos zu besiegen scheint. Es gibt auch da keine Unbesonnenheit, sondern vielmehr höchste Besonnenheit: aber das Besinnen ist dann so intensiv, die geistige Arbeit so ungehindert geworden, daß jenes Mißverständnis entstehen konnte, als ob bei den ausnahmsweise Begnadeten das gar nicht mehr stattfinde, was man Anstrengung und Mühe heißt. Ja, das sichtbare und merkliche Sichabmühen, das Vergebliche der vielen unnötigen, das Hemmende der schädlichen Bewegungen, der Zorn des Ringens, das alles *kann* wegfallen, die intensive Arbeit niemals, wenn irgend ein Kunstwerk von großer, von intensiver Wirkung und Kraft entstehen soll! Die Begeisterung ersetzt nicht die Arbeit, sondern fordert, ja erhöht die Arbeitskraft, sie verdunkelt nicht, sondern erhellt den Verstand, um beides, Energie und Intellekt, in höchstem Maß in Anspruch nehmen zu können.

Als Kennzeichen der reifen Meisterschaft, bewußten Schaltens betrachten wir die Art, wie die erste viertaktige Periode durch eine zweite beantwortet wird. In der ersten bewegt sich das Melos durchaus stufenweise; der Gang zur Unterquarte trägt nicht den Charakter des Abwärtsstrebens, sondern ist eher die Vorbereitung der folgenden Erhebung, welche auf c führt und dort in einer regelrechten Kadenz abschließt. Der Wiederaufnahme des ersten Takts folgt ein Melisma plötzlichen Aufschwungs, das in feinster Weise durch eine Variierung des Anfangs vorbereitet ist. Die Bewegung abwärts führt diesmal nur zur Unterterz, was für das vergleichende Gedächtnis die Ahnung einer eingreifenden Veränderung mitteilt — denn die Variante ist bei einem großen Künstler weder bloße Spielerei noch Verlegenheit! Dem kühnen Steigen

Digitized by Google

folgt fast unvermittelt der ruhige Abschluß in As-dur, mit harmonisch vollwertiger Kadenz. Die abschließende Wirkung der letzteren wird noch verstärkt durch die Rhythmik des vorhergehenden Taktes (7), die zu der des entsprechenden Takts 3 gegensätzlich ist und mehr nach Ruhe zu verlangen scheint. Um so bewunderungswürdiger ist der Anschluß der folgenden Periode, die eben doch nicht als angehängt, sondern als aus dem vorigen herausgewachsen erscheint, der notwendige, nicht zu hemmende Ausdruck eines Gefühlslebens, das zu verschließen vergebliche Mühe war; die Bescheidung im Kurzen und Engeren, die ruhige Fassung hält nicht vor.

Es versteht sich, daß zu dem Eindruck eines natürlichen Anschlusses das musikalische Bedürfnis und eine Gestaltung des Anschlusses erforderlich ist. Als musikalisches Bedürfnis könnte man das der Wiederherstellung der Haupttonart anführen: aber es wäre ja auch hier wieder eine Zäsur musikalisch möglich, ein freier Einsatz ohne unmittelbar tonartliche Verbindung wie im 5. Takt. Gerade der Anschluß aber geschieht durch die Wiederaufnahme des den letzten Abschluß bildenden As-dur, mittels der Dominante, der dann As-moll folgt. Dies ist der erste große Unterschied zwischen dem Verhältnis des 8. zum 9. und dem des 4. zum 5. Takt. Von Bedeutung ist dabei die Generalpause auf dem ersten Viertel des 9. Taktes. Nur äußerlich verlängert sie die Trennung, sie vermindert diese gerade in der Wirkung; der Anfang auf dem unbetonten Taktteil läßt das Gefühl eines ganz neuen Abschnitts nicht zu, nach der vorhergehenden Rhythmik der Begleitung! Damit stimmt die Führung der Hauptmelodie überein, die wirklich auftaktig, ohne Betonung anhebt, im Gegensatz zu der verschobenen Betonung der Synkope des ersten und zweiten Anfangs. Es ist uns nicht, als ob die Empfindung unterbrochen wäre, sondern mehr, als ob nach tieferem Atemholen ihr Ausdruck erst recht entströmen könne. Wie schön ist das im vorigen motiviert durch ihre Steigerung einerseits und durch den Versuch, sie zu beherrschen! Auch die Begleitung steigert mit: während sie die erste viertaktige Periode deutlich in zwei Hälften teilt, hält sie die zweite ebenso deutlich zusammen. Nach der Wiederaufnahme der Bewegung in dem besprochenen 9. Takt geht sie ihren ununterbrochenen Gang bis zu dem Hauptabschnitt Takt 16. Die Melodie strebt vom 10. Takte an energisch aufwärts; nach mehrfachen Modulationen hält sie mit Halbschluß auf der Dominante von Es und die letzte Periode setzt mit Es ein. Diese natürlichste Akkordfolge in Verbindung mit dem vollen und sicheren Einsatz auf dem ersten Viertel, mit der langsameren und mehr gleichmäßigen Bewegung macht den Eindruck wenigstens vorübergehend gewonnener Ruhe und Herrschaft nicht über das Gefühl, aber doch über dessen Aeußerung. Harmonisch und musikalisch ist der Abschluß vollkommen: es könnte ein neues Motiv, eine neue Gruppe erscheinen. Der Gefühlsinhalt des Hauptgedankens ist aber noch nicht genügend erschöpft; seine Wiederaufnahme gründet sich auf eine psychologische Möglichkeit und auf ein ästhetisches Bedürfnis der Form. Scheint nämlich auch innerlich die Ruhe und Fassung gewonnen, so ist doch die Wehmut in der ganzen Stelle, die zunehmende Weichheit der Stimmung bei der Ausbiegung nach F-dur ein Mangel an Festigkeit, der zwar einen erneuten Angriff nicht herausfordert, aber doch einem solchen Raum gibt. Dieser Angriff erfolgt denn auch in jähem Wechseln und Kämpfen der Stimmungen, das sich in die eine 4taktige Periode zusammendrängt (Takt 17—20). Betrachten wir den ganzen zweiten Hauptteil (Takt 17—32),

Digitized by Google

so ist er ähnlich gegliedert wie der erste (Takt 1—16); inhaltlich steht er in deutlichem Gegensatz zu ihm. Seine erste 4taktige Periode ist nicht wie die am Anfang von gemessener Haltung; sie faßt vielmehr das Auf- und Abwogen kürzer, drängender: ihr Inhalt entspricht demjenigen der Takte 5—12. An Stelle der 3 mal vier Takte folgt ihr eine Periode von zwölf Takten mit auch äußerlich zusammenhängender Melodie ohne eigentliche Zäsur (Takt 21—32). Der Ausdruck ist im ganzen einheitlich, das Streben nach Frieden ist jetzt mächtiger geworden, die Tendenz nach abwärts beherrscht das Ganze der Linienführung. Im 26. und 27. Takt hören wir noch eine zarte Klage, ohne leidenschaftlichen Erguß, aber so rührend, daß es nur natürlich scheint, wenn sie in der bisher starren Begleitung einen Wiederhall findet. Müde und tiefatmend gibt sich die Melodie zur Ruhe. Der Inhalt der ganzen Stelle (von Takt 21 an) ist ähnlich demjenigen der Takte 13 bis 16; aber wie tief ist hier die Sehnsucht nach Stille, wie wohltuend ihre endliche Erfüllung, wie deutlich die Unmöglichkeit einer erneuten Erregung! Lehrreich ist noch die Betrachtung der Takte 17 bis 20. Man versuche, sie als Anfang zu denken, — und man wird über das Gefühl des Nichtverstehens nicht recht hinauskommen: wie verständlich aber und schön sind sie als Antwort, als Konzentrierung und Steigerung des Gefühlsausdrucks! Ein Beweis, daß die Forderung der Symmetrie in sehr lebensvoller Weise erfüllt ist, daß sie nicht als Gebot von außen oder als Selbstzweck erscheint, sondern als Mittel zu erhöhtem Ausdruck benützt wurde. — Unser Beispiel bringt die wiederkehrende zweite Hauptgruppe, an die sich die zweite figurierte Wiederkehr der ersten Hauptgruppe anschließt.

Je näher man das Einzelne besieht und seine Bedeutung im ganzen prüft, desto klarer wird die bewunderungswürdige Uebereinstimmung des inneren Erlebens, des poetischen Gehalts mit der Form und den technischen Mitteln: was das eine will, fordert das andere. Eine Uebereinstimmung, die den Stempel des „Klassischen" trägt. **August Halm**

Lose Blätter

Aus „Ramzarit" von Armin Gimmerthal

Vorbemerkung. Ueber Gimmerthals Lustspiel ist vor kurzem (Kw. XVIII, 7) anläßlich seiner Aufführung im Dresdner Schauspielhause ausführlicher berichtet worden. Das Ganze stellt sich seiner äußeren Handlung nach als eine Liebesprüfung dar, bei der aber der Prüfende, König Ramzarit, schließlich der ahnungslos Geprüfte ist. In freiester, oft kraus verworrener Märchenform entwickelt sich das Spiel des verstiegenen königlichen Willens und sein Widerspiel wie seine Wirkung in der Welt der hohen wie der mittleren Menschen. Ramzarit tut wie ein Erfüller Nietzsche-Zarathustras: die alten Tafeln bricht er, und ist nun im Grunde eifriger auf sich selbst neugierig, als auf die Wirkung dieses Bruches in den andern. Die Neugier wird aus dem Spiel fast in bitteren Ernst getrieben, als ihm aus der angebrochenen Freiheit von Gut und Böse heraus ein überlegener Wille rätselhaft entgegenwirkt, der denn doch seine Ueberlegenheit aus einem guten und sehr ernsten Grunde, aus dem einer treuen Liebe zieht. So findet auch der König diesen Grund des Guten als festen Boden aufs neue

Digitized by Google

bestätigt, und der Bruch der alten Tafeln bedeutet nun nichts anderes mehr als ihre Wiederaufrichtung in einem neuen und edleren Sinne. Das Interesse des Dichters wollte sich nicht, wie man vielleicht meinen könnte, um Wirkungen mühen, die das Zarathustragebot auf niedrige Menschen üben mußte, sondern wollte sich binden an den eigenen Willen des Helden. So wird in allen Wandlungen die Frage aufgeworfen: was will der Herrscher, was kann er wollen, was ist ihm zu wollen überhaupt möglich? Es ist eine stark vergrübelte und nicht immer klare Heiterkeit im Werke, ein etwas mühsamer Wille zum Lachen, und nur selten ein Lachen selber. Aber die Grübelei ist dichterisch wertvoll, wertvoller als all die billigen Heiterkeiten, mit denen unser Theater kläglich genug tagaus tagein hausiert, und leider ja hausieren muß, um leben zu können. Vielleicht versucht sich aber hie und da eine Bühne dennoch an dieser Dichtung, die wieder einmal Hoffnungen für unser dürres Lustspielfeld erweckt. Das Buch ist einstweilen nur als Manuskript im Verlage Entsch, Berlin, erschienen.

*

[Der Zauberstein Elkant, der des Herrschers Willen spiegelte, ist erblichen und aus dem festen Schatzhause gestohlen worden. Sif, des Königs Freund, hat es getan, weil Ramzarit ihm die Schwester Dira verweigert, und ihm als Grund nur das Geheimnis seines Willens nennt. Der Verdacht fällt auf den Feind Sifs, den Schatzmeister Sammis und seinen Sohn Hotep, auch ein Bewerber um Dira. Die folgenden Szenen des dritten Aufzuges zeigen, wie Sif seine kühn geheimen Diebskünste mit Hilfe seines Dieners Autep weitertreibt und Ramzarit aufs höchste spannt.]

*

Sif (erscheint eilfertig in der Tür im Hintergrund und ruft von dort aus Autep an): Autep, rasch!

Autep (sich schnell zu ihm wendend): Befiehl nur, Herr!

Sif (in die Szene herabgestiegen): Verzeihung, teure Herrin!

Dira (schmollend): Die brauchst du sehr.

Sif: Und gleich erflehʼ ich sie — doch erst —
der Herrscher, vom Ergebnis seiner
Regierungskünste angefüllt,
wirft Pläne und Entschlüsse aus,
wie eine Wetterwolke Feuerblitze.
In alle Winde schickt er Boten fort,
den Dieb zu fangen.
Noch gestern war das Tun ihm alles,
und heute ist ihm alles das Subjekt.
Schon hat er auch den Toten ausersehn
als letztes Mittel, um den Weselbalg
zu fangen. — Autep, dein Gevatter,
wird ausgestellt an öffentlichem Ort
und Wächter werden ihm gestellt.
Der Herrscher denkt, daß doch von seinen
Verwandten, Freunden einer kommt,
der ihn noch einmal sehen will, der ihn
beweint, ihn retten will und was — ich weiß es nicht —
der soll ergriffen werden, sagen, wer
der Tote ist — erführ' er das,

Digitized by Google

so glaubt der Herrscher,
erführ' er auch, wer ihn getötet, wer
sein Spießgeselle, also wer der Dieb,
und wo sein Zauberstein.

Dira (schmollend, trotzig): Und also wird der Tote dein Verräter.

Sif: Er soll mir mein Verberger werden, Herrin.
He, Autep, sprich! Wir holen den Gevatter
den Wächtern unter ihrer Nase weg?

Autep (stramm): Das tun wir, Herr.

Sif: Rasch! Kaufe Bärte und Perücken,
kauf' Bauernkittel, fülle Wein in Schläuche
und wart' auf mich, den Anschlag auszudenken.

Autep (glücklich): Ich fliege, Herr. Du sollst zufrieden sein. (Eilig ab.)

Dira (wie oben): Und wenn's mißlingt, wenn Ramzarit dich fängt,
bezahlst du diesen Streich mit deinem Leben!

Sif (lächelnd, mit Vorwurf): Herrin!

Dira (wie oben): Es ist ein Preis auf dich gesetzt.

Sif (lachend): Gewiß; der Herrscher gäb' wohl sonst was drum,
wenn er mich fing'. Er ist so sehr erpicht,
mein lachendes Geheimnis zu erfahren,
wie er erpicht ist, seines zu verbergen.
Wer kann nun mehr, er oder ich?

Dira (beruhigter): Du nimmst's doch gar zu leicht.

Sif: Ich lach' wie er. Es wär' auch schade, Herrin,
die Sache ernst zu nehmen.

Dira: Ach, Sif, ich bin ein Weib, und tiefer stets
wird mein Empfinden mir erregt
zu Furcht und Hoffnung, als euch harten Männern.
Ihr geht stets mit dem Kopf voran,
die Stirn als Wellenbrecher für das Leben. —
Sorg' ja dafür, daß ich mit lachen kann!

Sif (ergreift ihre Hand): Ich will, daß, wenn wir einst die Augen schließen,
wir's lächelnd über diese Tage tun. —
Der Herrscher kommt sogleich.
Verstellungskunst ins Feine und Verwegene!
Sieh' hier den Plan; ich hab' ihn leicht skizziert,
er sei uns Thema, Melodie in Moll.

Dira: Der Edelgrund und unsre Burg darin?

Sif: Ich wollte Ramzarit ihn zeigen —
er hatte keine Zeit für mich.

*

Dira. Sif. Ramzarit. Ameni.

(Ramzarit, von Ameni gefolgt, tritt nachdenklich in die Szene. Dira hat sich über die Zeichnung gebeugt, als bemerke sie ihn nicht. Sif kehrt ihm den Rücken zu.)

Dira: Still! — Fang' an.

Sif (seufzend): Ach, könnt' ich bauen, Herrin! Wüßt' ich auch,
daß es des lieben Herrschers Herz erfreut,
es wär' Erlösung, wär' mir Feiertag.

Digitized by Google

So gar nicht wissen, was zu tun,
so gänzlich brach gelegt mit meinem Willen,
das ist zu traurig, ist zu trüb.

Dira (ebenso): Ja, bauen, Sif! Wann wird das sein?
Zum Bauen braucht man sichern Grund und Boden,
zum Bauen braucht man feste Werte,
zum Bauen braucht man seine Freiheit,
und das ist alles hin!
Nur für die leid'ge Diebsgeschichte
hat Ramzarit noch Raum und Zeit.

Sif (aufseufzend): All unser Sehnen ist ihm nichts.

Ramzarit (der diesen Ergüssen gelauscht hat): Ach, das gefällt mir nicht.

Dira (als ob sie ihn erst jetzt bemerke): Mein Bruder Ramzarit!

Sif (ebenso): Mein Herrscher!

Dira: Verzeih'! Ein Bild von Frieb' und Ordnung,
gleich diesem Traume Sifs, bannt wie ein Zauber
Und weckt die Sehnsucht nach der alten Zeit.
(Sif seufzt laut auf.)

Ramzarit (ungehalten): Pah! Seufzen, Schmachten, Träumen —
geht, das ist fauler Zauber! —
Wo warst du über Nacht, Freund Sif?

Sif: Im Edelgrund.

Ramzarit: Auf Mondscheinpromenade?

Sif (schmachtend): Ja, Herr. Der Mond goß sein bezaubernd Licht
so blaß, so bleich —

Ramzarit: Hör' auf!

Sif: Du frugst mich, Herr.

Ramzarit: Nicht, um zu hören, daß du dort geschwärmt.

Sif (seufzend): Geschwärmt? Das hab' ich nicht, dazu braucht's Glück.
Ich, Herr, bin ein Gefangner deines Willens,
Unfähig, mir sein Rätsel aufzulösen.
Von Sammis konnt' ich mich befrei'n —
im Zwiespalt deines Handelns gegen mich
bleib' ich verstrickt.

Ramzarit: Ein Leichnam ohne Kopf, wie er im Schatzhaus sitzt!
Ei, Sif, wie hab' ich dich verkannt.
Wahrhaftig, wär' nicht mein Verdacht
in klar bestimmter Richtung festgelegt,
der Dieb, der Feind, wär' mir jetzt lieber als der Freund.
Da ist noch Wollen, da ist Kühnheit,
da ist ein Anschlag gegen mich,
der lachend Leben in den Alltag bringt,
da ist noch Tat!

Sif: Tat bracht' mich um mein väterliches Erbe.

Ramzarit: Genug. (Er wendet sich unwillig ab.) Ameni!

Ameni: Ramzarit!

Ramzarit: Du sahst des Sammis Sohn? Und hast dich nicht geirrt?

Ameni: Gewiß nicht, Herr.

Ramzarit: Und Sammis ist im Schloß?

Ameni: Im Vorsaal, nebenan.

Digitized by Google

Ramzarit: Die Gründe bleiben trotzdem allesamt —
nur Tat und Täter sehn sich nicht mehr ähnlich.
Ameni: Das ist sehr wahr.
Ramzarit: Den Weg, den er gekommen, zu verbergen,
zu zeigen, daß er nicht vom Tor ausgeht,
sind an der Wand dem Eingang gegenüber
im Halbkreis alle Schlingen abgeschnitten
und nur der Leichnam sitzt
verstrickt darin, so fest — scheint mir —
daß sein Komplize ihn nicht hat befreien können.
Und also hat er kurzer Hand
den Kopf ihm abgeschnitten.
Sif: O, scheußliches Verbrechen!
Ramzarit: Ah pah! Ein unerschrocknes Herz, ein Wille
zur Macht, der nicht erdrosselt ist von gut und bös.
Ich denke mir dazu den Mann von stolzem Wuchs,
nur keinen Sammis — dennoch! — Sif? — ach ja,
's ist jammerschade, daß in solchen Prachtgestalten
das ärmste Backfischseelchen sitzen kann.
Sif: Ach ja.

*

Die Vorigen. Sethon, dann Sammis.

Ameni (als Sethon auftritt): Dein erster Bote, Ramzarit.
Ramzarit (freudig): Ach, endlich! — Wie's mich spannt! Sah ich den Dieb
auch nicht in meinen Schlingen zappeln, —
im Netz der Pläne und Entwürfe,
das ich nach der Entdeckung ausgeworfen,
muß er, so oder so, sich doch verfangen. (Zu Sethon.)
Du hast die Haussuchung gehabt bei Sammis —
geh', ruf' ihn mir, daß ich ihn seh'.
(Ameni öffnet die Tür, durch die er eingetreten ist.)
Sammis (stürzt erregt in die Szene):
Herr, das ist unerhört — Gewalttat, Raub —
du hältst mich hier, dieweil in meinem Haus —
Ramzarit (belustigt über Sammis' Gebaren, aber nicht frei von Verdacht
gegen ihn): Du schweigst! Bist du unschuldig,
löst dich Sethons Bericht von jedem Argwohn.
Sammis (weinerlich): Raub, Diebstahl, Mord erlaubt! —
Man hat mich gestern überfallen, durchgeprügelt,
mir meine Taschen ausgeleert,
was drin war, in den Straßenkot geworfen,
der Schein, auf den ich Sif gefordert,
kam mir dabei abhanden —
den Räuber kannt' ich nicht —
und du hörst mich nicht an!
Du hast mir Sif schon ausgeliefert!
Ramzarit: Ist das Verstellung, ist's Natur?!
Schaff' mir den Schein
und Sif ist dein, wenn er nicht zahlt.
Sammis: Es geht nicht weiter so.

Digitized by Google

Du mußt die alten Tafeln neu aufrichten,
du mußt Gesetz und Ordnung schaffen,
Moral in deine Untertanen bringen
und gut und bös zur altbewährten Geltung.

Ramzarit (auflachend): Hier lache meine helle, heile Bosheit,
vom hohen Berge wirf hinab
dein glitzernd Spottgelächter! —
Sethon berichte.

Sethon: Herr, ich bin außer mir.
Was du erlaubst, verschlingt, was du befiehlst.

Ramzarit (etwas betroffen): Was du erlaubt, verschlingt, was du befiehlst?
Was hab' ich wohl erlaubt?!
Ich will nicht Redensarten, den Bericht.
War in des Sammis Haus mein Edelstein,
der Kopf des Toten?

Sethon (stockend): Ja — Herr — ich weiß es nicht.

Ramzarit: Ich weiß es nicht?

Sethon: Die Leute, die ich mit mir nahm,
sie haben wohl in allen Ecken
und gründlich Sammis' Haus durchwühlt,
doch als wir fertig waren, sah ich, Herr,
daß alle sich die Taschen angefüllt
mit Kostbarkeiten.

Ramzatit (gespannt): Daß alle sich die Taschen angefüllt
mit Kostbarkeiten?

Sammis (heulend): Das ist's, das ist es ja.

Sethon: Und ob darunter sich dein herrliches
Juwel befunden hat — ich weiß es nicht.
Gesättigt an dem Raub sind sie mir ausgerissen
und riefen lachend mir Verblüfften zu,
das Stehlen sei erlaubt. — — —
Ich selbst hab' nichts gefunden.

Sammis (heulend): Mein Schmuck! Mein Schatz!

Ramzarit (ihm nachäffend): Mein Zauberstein Elkant!
(Dann mit verlegenem Lächeln.)
Ameni, sag' mir, was du denkst.

Ameni: Ich denke, Forscher, du verbranntest dein Gesicht.

Ramzarit: Nein, nein. Noch nicht. Ich seh' recht gut.

*

Die Vorigen. Ani.

Ameni (als Ani eintritt): Dein zweiter Bote, Ramzarit.

Ramzarit (zu Ani, nachdem er ihn einen Augenblick fragend angesehen):
Berichte!

Ani: Ich habe alsogleich, wie du befahlst,
das ganze Viertel dieser Stadt,
in dem die Diebe wohnen, Mann an Mann
umstellt; mit zuverlässigen Beamten
hab' ich dann Haus für Haus bis in den letzten Winkel
durchsucht, doch alles war umsonst.

Ramzarit: Du sagst: mit zuverlässigen Beamten?

Digitized by Google

Ani: Ja, Herr.
Ramzarit: Wie weißt du das? Sind nicht die Diebe
durch sie bestohlen worden?
Ani: Nein, Herr, wieso?
Da gab es nichts zu stehlen bei den Armen.
Der Edelstein ist dort, die Fassung nicht zu finden
und auch der Kopf nicht zu dem Leichnam.
Und, Herr, der Peri Ritt ist seit der Nacht,
da wir beim Weihefest ihn aufgegriffen,
mit Weib und Kind verschwunden —
Ramzarit: Ah!
Ani: Ohne daß
Verwandte, Freunde, Nachbarn ahnen,
wohin und wie.
Ramzarit: 's ist gut, ich danke dir.
Ani: Ich habe dann das Volk, wie du befahlst,
um mich versammelt,
und dem, der dir den Dieb verraten würde,
auf Grund der Vollmacht hier
den hohen Preis geboten —
Ramzarit (begierig): Nun?
Ani (zögernd): Sie lachten.
Ramzarit (betroffen): Wie? Sie lachten?
Ani: Es wär' erlaubt, zu stehlen, deshalb würde
sich jeder das, wonach sein Herz ihm stünde,
schon selber nehmen.
Ramzarit (streicht sich über die Stirn): Sehr lustig! Wie, Ameni?
Ameni (mahnend): Herr!
Ramzarit: Frag' ich noch weiter?
Ani: Es ist mir leid, auch das noch zu berichten,
doch du befahlst. —
Ich habe also deinen Preis
dem Diebe selbst, wenn er sich melden wolle,
versprochen und ums Dreifache erhöht, —
auch Freiheit ihm von jeder Strafe zugesagt.
Ramzarit: Nun?
Ani: Sie lachten, Herr.
Ramzarit (mit lebhafter Geste): Sie lachten? Sie lachten wieder?!
Ani: Du stündest jenseits, Herr, von Gut und Bös,
nichts bände dich, zu halten,
was du versprichst.
Der sei ein — Herr, ich darf's nicht sagen,
der dir vertraue.
Ramzarit (verlegen, er beißt sich auf die Lippen): Es scheint, Ameni,
jetzt ward der größte Spitzbub eingefangen.

*

Die Vorigen. Ahi.

Ahi (indem er in die Szene stürzt): Herr, laß die Tore schließen,
vermehr' die Wachen rings um den Palast,
es kommen Haufen Volks gezogen — flieh'!

Digitized by Google

Ramzarit (verweisend):
Ei, mäß'ge dich und schrei nicht so. (Dann gezwungen.)
Du bringst mir sicher auch etwas zum Lachen.
Erstick mein Lachen nicht mit deinem Pathos.
Nun — was will das Volk?
Ahi (lebhaft): Es ist verrückt geworden, ja, verrückt —
ich kann es anders nicht erklären.
Ramzarit: Du sollst mir sagen, was es will.
Ahi: Herr, teilen will es.
Ramzarit (erstaunt): Teilen?
Ahi: Was du besitzest, will es unter sich verteilen.
Ramzarit: Ja, dann ist's verrückt.
Ahi: Ich schrie es einem Haufen zu,
um ihn zurückzuhalten, da trat einer vor
und sprach:
Will ich besitzen, lasse ich nicht stehlen,
und laß ich stehlen, will ich nicht besitzen.
Ramzarit (wie in Betrachtung des Gedankens):
Will ich besitzen, lasse ich nicht stehlen,
und laß ich stehlen, will ich nicht besitzen —
Blitz meiner Weisheit, auf! stich ihnen
die Augen aus!
Ahi: Dann fuhr er fort:
Nun läßt der Herrscher stehlen, also will
der Herrscher nicht besitzen.
Ramzarit: Pah! So!? (Er lacht befreit hell auf.)
Ahi: Er sprach's, und ein Hallo
des Haufens jubelte ihm zu,
man drängte mich, ich floh, so schnell ich konnte,
die Meldung dir zu bringen.
Ramzarit: Nun lauf' zurück und sag' dem Volk,
ich hätte Kugeln und Kartätschen,
um jeden offnen Mund damit zu stopfen;
sie sollten kommen nur, so viel sie wollten,
ich teilte sie, so viel ich hätte, aus.
Sethon und Ani, schnell,
sorgt mir dafür, daß ich es kann! (Ahi, Sethon, Ani ab.)

*

Sammis: Ein Wort von dir, das wär' dein bester Schutz.
Ramzarit (aufatmend): Ach, wie wir glücklich sind, vorausgesetzt,
daß wir nur lang genug zu schweigen wissen!
Das Licht der fernsten Sterne kommt
am spätsten zu den Menschen nieder,
und eh' sie es nicht sehen, leugnen sie,
daß es dort Sterne gibt. Wieviel Jahrhunderte
gebraucht ein Geist so, eh' man ihn versteht!
Sammis: Was willst du, Herr?
Ramzarit:
Noch eine Maske — eine Maske mehr! (Mit plötzlichem Entschluß.)

Digitized by Google

Sammis! Wie steht's um deiner Seele Schönheit?
Ich bin gewiß, du liebst den Dieb.

Sammis (ehrlich): Ich haff' ihn heiß.

Ramzarit: So soll dein Haß mir Spürhund, Kettenhund jetzt sein.
Du stellst den Toten, der im Schatzhaus liegt,
an öffentlichem Orte aus
und nimmst mit zwei handfesten Wächtern
und deinem Hotep selbst die Wache.

Sammis: Ich, Herr?! Ich?

Ramzarit: Ja, du. Das weitere hörst du gleich.

Sammis: Ich soll als Wächter auf die Gasse?!

Ramzarit: Sehr wohl. So treff' ich alles, was noch blieb,
mit einem Schlag. Bist du der Dieb, bleibst du
so lang dort stehn, bis dir ein grad Bekenntnis
das kleinre Uebel scheint; und bist du's nicht,
bist du der schärfste Wächter. Nun, ich denk' —
du bist es nicht und fängst den Dieb.

Sammis: Ich bin es nicht.

Ramzarit: Dann ist's dein Feind; und fängst du ihn,
erhältst dein Amt du wieder, Gnade für den Sohn,
und sollst die Strafe mir ersinnen für den Dieb.

Sammis (heulend): Er soll gehenkt, geköpft, gevierteilt werden,
er soll in kleinen Bissen tollen Hunden
zum Fraß gegeben werden; doch eh' das geschieht,
kühl' ich die eigene Rache erst an ihm.
Ich reiß ihm einzeln seine Haare aus,
ich schneid' ihm Nas' und Ohren ab, stech' ihm
die Augen aus, brech' ihm die Rippen im
lebend'gen Leib, und danach erst
wird er gehenkt, geköpft, gevierteilt. (Er stürzt heulend davon.)

Ramzarit (Sammis nachblickend):
War das gespielt, so war es gut gespielt;
war's echt, so traf ich's gut.
Ameni, folg' mir!
Es ist mein letzter Anschlag. Welche Antwort gibt
der Dieb, das Leben jetzt auf meine Kunst?

Sif: Ramzarit, mein Plan, die Skizze —

Ramzarit (abweisend): Ach, plane, baue, wünsch' dir Geld zum Bauen,
du sollst soviel bekommen, wie du willst.
Doch laß mich aus dem Spiel. Du langweilst mich.
Am Diebe hab' ich meine Lust.

(Sif macht ihm eine tiefe Verbeugung. Ab mit Ameni.)

Dira: Ach, Weisheit, die in Lüften schwebt!

Sif: Mein Herzenslieb, nun bring' ich dir
zum Zauberstein, zur kunstgefügten Fassung
als dritte Beute, eine Schnurrbarthälfte
von unserem wackern Freunde Sammis.

Dira: Ja, wagst du das?

Sif: Ich laure auf den Augenblick — drum rasch —

Digitized by Google

daß ich nicht Zeit verliere —
auf Wiedersehn! (Er wendet sich zum Gehen.)

Dira: Sif, hörst du noch?

Sif: Nun?

Dira: Ach, wie wir glücklich sind, vorausgesetzt,
daß wir nur lang genug zu schweigen wissen.

Sif (lachend): Noch eine Maske — eine Maske mehr! (Ab.)

(Der Vorhang fällt.)

*

Verwandlung.

(Ein freier, sonniger Platz. Im Hintergrund ein Pavillon. Ein Baum mit Bank ringsherum, ein Brunnen ohne Wasser und Becher dabei.)

Sammis. Hotep. Erster und zweiter Wächter. Dann der Ausrufer.

Hotep: Rück' beiseite, du Lümmel! Meinst du, ich will mir hier die Beine in den Wanst stehen.

Erster Wächter (macht Hotep Platz): Na, na, du Grobsack.

Sammis (wie Hotep in Wächterkleidern, geht erregt auf und ab): O Gott, wie riecht der Junge schon nach Pöbel! — Aber wir müssen mittun — es ist sonst in der Gesellschaft nicht auszuhalten. Wir haben uns mit dem Amt auch das Kleid eines Wächters anziehen müssen, warum nicht auch das Benehmen?! (Zu den Wächtern gewendet.) Sagt mal, ihr guten, dicken, braven Geister des Mittelmaßes, ihr gelehrten Esel männlichen Geschlechts, ihr metaphysischen Vogelfänger, ihr utilitarischen Tölpel, ihr Hanswürste und Trunkenbolde eures Gottes, was haben wir zu tun auf dieser transzendentalen Höhe des höchsten Blödsinns?

Erster Wächter: Spitzbuben fangen, du Schwatzmaul.

Sammis: Also dann paßt auf und rüpelt nicht so herum.

Zweiter Wächter (liegt an dem Brunnen und versucht Wasser aus der Röhre zu ziehen): Auch nicht ein einziger Tropfen.

(Der Ausrufer tritt auf.)

Erster Wächter: Heut kommt hier reinweg kein Mensch vorbei. Das ist ja auch zu langweilig.

Ausrufer: Brr! ist das eine Hitze! (Er wischt sich den Schweiß ab.) Habt ihr nichts zu trinken? Nur einen Schluck.

Sammis: Den möchten wir von dir. Der Brunnen ist ausgetrocknet. Wir dürfen hier nicht vom Fleck. Und ein Ausrufer schmiert doch sonst immer seine Kehle.

Ausrufer: Schon alles verschmiert. Ach, heut ist die Stadt wie ausgestorben. Alles Volk vor den Toren. Einem Seiltänzer, Possenreißer, Schauspieler, Hanswurst und Schalksnarren ist's nachgezogen. Es gafft und bewundert seine Kunststücke und kümmert sich den Teufel drum, daß hier der Spitzbub des Ramzarit zu sehen ist.

(Er tutet in ein Horn und geht nach dem Pavillon; dort angelangt, singt er nach den verschiedenen Himmelsrichtungen):

Hört, ihr Leut', und laßt euch sagen,
tausend Taler soll's dem tragen,
der dem Herrscher kann vermelden und sagen,
wer der tote Leichnam ist,

Digitized by Google

was der Herrscher gerne wüßt'.
Kommt herbei drum Mann für Mann
und seht euch den Leichnam an.

(Er verläßt hinter dem Pavillon die Szene; man hört später aus der Ferne sein Tuten.)

*

Die Vorigen. Autep.

(Autep erscheint als Bauernknecht verkleidet, einen mit Schläuchen beladenen Esel vor sich hertreibend, und will an den Wächtern vorüber.)

Erster Wächter: He, Bruder, was trägt dein Esel?

Autep (abweisend, mürrisch): Schläuche.

Erster Wächter: Das seh' ich selbst. Aber ich sehe nicht, was in den Schläuchen ist.

Autep (wie oben): Das sehe ich auch nicht; sie sind ja zugebunden.

Erster Wächter: Ganz wie du, du Grobsack.

Hotep (hinzutretend): Gewiß ist was Nasses drin. Gib uns was ab. Uns sind die Kehlen wie ausgebrannt.

Autep: Und mit dem Wein in den Schläuchen wird dir der Verstand ausgebrannt.

Hotep: O, das hat keine Gefahr.

Autep: Wie? Du hast wohl keinen?

Hotep: Wart', du Halunke, du! (Er droht, ihn zu schlagen.)

Autep (tritt ihm ebenso drohend entgegen): Nur immer gemütlich, ja! (Gelassen.) Ich will euch was sagen. (Er tritt wieder an seinen Esel heran und nimmt den Zaum auf.) Gleich hinter mir kommt mein Herr, auch mit einem Esel, aber mit besserem Wein. (Als ob er sich über ihn lustig mache.) Ein Schlauch ist ihm geplatzt, und nun stopft er das Loch mit einem Finger zu. Darüber hat er sich einen angebuselt und 's ist nicht mehr ganz fest in seinem Oberstübchen. (Kurz angebunden.) Gebt dem ein gutes Wort. Mich laßt jetzt aus.

Erster Wächter: Nur einen Tropfen!

Autep (grob): Platz, oder —

Erster Wächter (während Autep davonzieht): Grobsack, Esel, Bauernlümmel! Ach, aller Wein ist nichts wert, den man nicht zu trinken kriegt.

Sammis: Und alles Wachestehen ist nichts wert, wenn wir keinen fangen.

Zweiter Wächter: Und wir sollen einen fangen.

Erster Wächter: Ne, Bruder, sollen gilt nicht mehr. Wollen, wollen! Also, wir wollen einen fangen. Und wie machen wir das? Wir dürfen eben keinen vorübergehen lassen, ohne daß er den Toten sich ordentlich angesehen hat, und ohne daß wir ihn uns ordentlich angesehen haben. Ich meine so: Ich guck' den Kerl an, als ob ich seine Seele an meinen Blicken aufspießen wollte, und dann frag' ich ihn aus, bis er gesteht, daß er den Toten kennt. Währenddessen betrachtet ihr ihn ganz genau, ob ihr nicht in seinen Mienen etwas Verdächtiges entdeckt; und nachher — dann greifen wir ihn und schleppen ihn vor den Herrscher.

Hotep: Gut, so wird's gemacht. Seht, da kommt schon einer.

Erster Wächter: Aha, das wird der Bauer sein.

*

Digitized by Google

Die Vorigen. Sif.

(Sif als Bauer verkleidet treibt wie Autep einen mit Wein beladenen Esel vor sich her in die Szene.)

Erster Wächter (ihm in den Weg tretend): Halt, Bauer, wohin?

Sif (sich betrunken stellend): Immer der — hub — Nase nach, bis ich — hub — zu Hause bin.

Zweiter Wächter: Der hat den Schluchzen.

Hotep (der nahe an Sif herangetreten ist): Und riecht aus dem Mund wie ein Weinschlauch.

Erster Wächter: Bleib' stehen, Mensch, und sieh' mich einmal scharf an! So, nun paß auf: Da drinn liegt einer.

Sif: Kann er denn — hub — nicht stehen?

Erster Wächter: Ne, denn er hat keinen Kopf nich.

Sif: Das ist — hub — das ist — hub — aber sehr schlimm.

Erster Wächter: Weißt du, wie das kommt?

Sif: Er hat ihn wohl — hub — vergessen, mit hierher zu nehmen.

Sammis (hat bisher alles mit größter Spannung beobachtet — jetzt löst er sich aus seiner Haltung und spricht halb lachend): Den kannst du laufen lassen, Bruder, der weiß von nichts und ist total betrunken.

Hotep: Erst einen Schluck aus seinen Schläuchen! Seht, wie er das Loch mit seinem Finger verstopft.

Erster Wächter (zu Sif, der ein paar Schritt weitergewankt ist): Halt, Bauer, erst mußt du da hinein.

Sif: Geht nicht — hub — da läuft mein Wein — hub — da heraus.

Hotep: Nur zu! Das Loch verstopfen wir. (Er zieht Sifs Finger aus dem Schlauch und steckt seinen schnell hinein.) Siehst du, Bauer, kein Tropfen fließt heraus. Nun, marsch hinein!

Sif (der von dem zweiten Wächter an den Schultern gefaßt und nach dem Pavillon umgewendet worden ist, spricht über die Schultern unter schwachem Versuch, sich zu befreien): Wenn ihr mir versprecht — hub — (er wird weitergeschoben) daß ihr mir meinen — hub — Wein nicht sauft.

(Der zweite Wächter schiebt Sif nach dem Pavillon.)

Hotep: Nun schnell was Hohles her!

Sif (dreht sich nochmals um): Daß ihr mir aber meinen — hub — Wein nicht sauft! (Verschwindet im Pavillon mit dem zweiten Wächter.)

(Hotep und der erste Wächter lassen sich in den Becher Wein ein. Sammis zieht einen Becher aus der Tasche und tut das gleiche.)

Erster Wächter: Das schmeckt!

Hotep: Der ist vorzüglich.

Erster Wächter (grinsend): Wenn auch noch keinen andern, den dummen Bauer haben wir gefangen.

Hotep: Heisa, es lebe die Schlauheit!

Erster Wächter: Heisa, es lebe der Wein!

Hotep: Trink', Vater! Du mußt ordentlich mittun. (Grinsend.) Die Lümmel müssen sich einbilden, wir wären grade solche Schufte wie sie. Ha! Ha!

Sammis: Ich hab' ja schon getrunken, mein Jungchen.

Hotep: Ein Schluck dazu wird noch nicht schaden.

Zweiter Wächter (kommt eilig aus dem Pavillon): Mir auch

Digitized by Google

etwas! Den Bauer hab' ich in eine Ecke gestellt. (Er trinkt.) Ha! Es geht nichts über die Dummheit!

Erster Wächter (singt):

Da heißt's hierzuland, nur der Dumme hat Glück;
was hilft da dem Klugen Verstand und Geschick;
der Dumme hat Geld und Gut, Wein und ein Weib,
ihm hängt es das Schicksal im Schlaf an den Leib.

Hotep (singt):

Ganz recht auch; so ist es, doch seh' ich nicht ein,
warum die Geschichte sollt' umgekehrt sein.
Gebrauch' den Verstand mit Geschick und in Ruh,
dann hast du sein Glück und den Dummen dazu.

(Während dieses Gesanges hat einer nach dem anderen angefangen, aus zuckenden Bewegungen von Armen und Beinen in ein Schaukeln des Körpers und dann in Tanzen überzugehen. Sammis sträubt sich sichtbar dagegen, muß aber mitmachen und tut es unter Grinsen und Grimassen.)

Sammis (noch ehe Hotep geendigt): Nein, nein — nun tanzt ihr schon — jub! juch! juchhe! — Aber das geht nicht. — Ruhe! Ruhe! Ruhe! — Ich als der Verständigste und Klügste unter euch muß darauf achten, daß wir alle darauf achten, daß hier der Spitzbube nicht vorübergeht, ha! — verstanden?

Erster Wächter: Wir achten, wir Achten — nein, ihr seid Neunen — Achten — Neunen — neinen Nullen — Nullen seid ihr.

Sammis: Ruhe! — Ruhe, sag' ich. — Jetzt muß es wieder ganz still werden.

Erster Wächter: Still werden —

Sammis: Du setzst dich hierhin. (Er nötigt den ersten Wächter zum Sitzen.) Und du setzst dich dahin — (ebenso den zweiten). Jeder nach einer andern Richtung. Hotep, mein Liebling, du lehnst dich an den an. (Er selbst setzt sich Rücken gegen Rücken zu dem zweiten Wächter.) So, nun kann uns keiner entwischen — entwischen. Seht ihr was?

Erster Wächter: Wenn ich die Augen zumach' — hä, der schöne Apfelbaum.

Zweiter Wächter: Weg, Frau — schlafen, schlafen —

Hotep: Tausend Taler soll's dem — happ!

Sammis: Mein Bart — haha! — schöner, schöner Bart — ha! (Sie sind eingeschlafen. Kleine Pause. Aus der Ferne Hoch- und Hurrarufen. Sif tritt aus dem Pavillon. Einer der Wächter schnarcht laut auf. Sif winkt Autep, der sich während der letzten Vorgänge wieder am linksseitigen Ausgang der Szene gezeigt hat und nun schleichend in den Pavillon eilt. Sif tritt zu den Schläfern.)

Sif: Er hat gewirkt, der Wein. Sie schlafen fest,
Bewußtsein und Erinnerung sind entflohn,
der Wille ausgelöscht.
Das hier ist Sammis. Keinen Tropfen
von meinem Wein hätte er gekostet,
wenn er geahnt, was ihn umlauert.
Pah! Freund, nun reiße mir die Haare aus,
nun schneid' mir Nas' und Ohren ab,
stich mir die Augen aus, brich mir die Rippen

Digitized by Google

in deiner süßen Nächstenliebe —
(er schneidet ihm die Hälfte seines Schnurrbarts ab)
Das nehm' ich mir dabei
als Angebinde mit für Dira.

(Autep lacht hell auf, wie er das sieht. Er ist mit dem in schwarze Tücher gehüllten Toten herzugetreten.)

Sif (wirft Bart und Bauernkittel ab und löst die Schläuche von dem Esel):
Nun, Autep, Flügel für uns beide!
In wenigen Minuten muß
ich bei dem Herrscher sein, der hier vorbeikommt.
Ich bau' auf deine Schnelligkeit und Umsicht.

(Er ist Autep behilflich gewesen, den Toten auf dem Esel zu befestigen — dann eilt er davon.)

Autep: Ich bürg' mit meinem Leib für den Gevatter —
(Nachdem Sif gegangen.)
Erst aber schneid' ich weiter.
Verdammt! Nichts darf ich diesen Schuften antun.
Wenn ich sie prügle, fühlen sie's nicht mal.

(Er hat Sammis auch die Hälfte des Backenbartes abgeschnitten und betrachtet ihn nun.)

So sieht's schon besser aus.
(Er schert Hotep in gleicher Weise.)
Du Lump hast meinen Herrn ruiniert
mit deinem Hilfeschrei am Weihefest.
(Bei den Wächtern.)
Ihr zur Gesellschaft —

*

Die Wächter. Zwei Anstreicher und ihre Burschen.

Stimme des ersten Anstreichers (noch hinter der Szene): Hallo, ihr Jungen, sputet euch!

Autep (erschreckt): Hallo, mein Junge, spute dich!

(Er verläßt schleunigst die Wächter, treibt seinen Esel an und geht ab. Die zwei Anstreicher erscheinen, ihnen folgen in kurzer Entfernung ihre Lehrburschen mit Farbentöpfen, Pinseln und anderem Handwerksgerät.)

Zweiter Anstreicher: Ein gutes Geschäft, Kamerad, das ganze Haus soll neu gestrichen werden.

Erster Anstreicher: Der Sammis hat leicht streichen lassen. Sif verlor das Haus an ihn mit allem, was dazugehörte, auf einen Spruch des Herrschers.

Zweiter Anstreicher: Sag' mal, was hältst du wohl von ihm?

Erster Anstreicher: Von Sammis?

Zweiter Anstreicher: Nein, vom Herrscher.

Erster Anstreicher: Ich halte ihn für ein Genie.

Zweiter Anstreicher: So? — Andere sagen, er soll ein Gott sein, und wieder andere sagen, er soll ein Teufel sein.

Erster Anstreicher (altklug): Ergo ist er ein Genie.

Zweiter Anstreicher: Wieso ergo?

Erster Anstreicher: Ein Genie ist immer ein Gott und ein Teufel zugleich. Das weiß ich von mir.

Digitized by Google

Zweiter Anstreicher: Ah, so meinst du das. Nun versteh' ich die Geschichte erst.

Erster Anstreicher: Welche Geschichte?

Zweiter Anstreicher: Na, die mit den Geboten. „Zerbrecht die alten Tafeln." Als man sie so verstand, daß nun alles erlaubt sei, steckte der Teufel dahinter, um den Leuten den Mund mit Kugeln und Kartätschen zu stopfen, wenn sie weiter gegangen wären. Und wenn man sie nun so versteht, daß man sich das, was die Gebote fordern, gar nicht erst befehlen lassen dürfe, daß man's ganz aus sich selbst heraus wollen müsse, muß ich schon sagen, steckt ein Gott dahinter.

Erster Anstreicher: Ja, ja, so ist es schon, Kollege.

Zweiter Anstreicher: Offen gestanden, dann mag ich ihn aber nicht.

Erster Anstreicher: Warum nicht?

Zweiter Anstreicher: Weil man niemals sicher ist, ob nun der Teufel oder der Gott aus ihm spricht.

Erster Anstreicher: Hallo! Ihr Jungen, sputet euch! — Ihr Teufelszeug, was macht ihr da?!

(Während des Gesprächs der Meister haben die Burschen die schlafenden Wächter entdeckt, sich durch Pantomimen auf ihren Zustand aufmerksam gemacht und sie dann in drolliger Weise ausstaffiert: die Gesichter bemalt, Sammis einen Besen in den Arm gesteckt und dergleichen.)

Zweiter Anstreicher: Herr Gott! dort kommt der Herrscher! Fort! Fort! Macht, daß ihr fortkommt.

(Anstreicher und Burschen eiligst ab.)

*

Ramzarit. Ihm zur Seite Sif. Als Gefolge: Ameni. Sethon. Ahi. Ani. Api.

Sif (in angelegentlichem Gespräch):

Doch eines ist gewiß. Man kann den Willen
von allem außer ihm befreien,
nicht aber von ihm selbst.

Ramzarit: Das ist gewiß.

Sif: Er muß stets mit sich selbst im Einklang wollen.

Ramzarit: Das heißt, sich selber wollen.

Sif: So ist er eine Kraft,
die ihr Gesetz schon in sich selber trägt;
ja mehr: Kraft und Gesetz, hier sind sie eins.

Ramzarit: Auch das ist ganz gewiß.

Sif: Drum muß sie, will sie wirken, stets ein Erstes wollen,
des Wirkens Möglichkeit, den Weg dafür.

Ramzarit: Recht brav gedacht.

Sif: Ja, Ramzarit?
Dann will ich sehen, was ich wollen kann.

Ameni: Wir sind zur Stelle, Ramzarit.

Sif (mit gut gespieltem Verdruß):
Wie schade! — Das Gespräch lag mir am Herzen.

Ramzarit (erblickt die Wächter und tut einen Schritt zu ihnen hin):
Wie? Ja, sind das meine Wächter?

Digitized by Google

Wie sieht mir die Gesellschaft aus!
Ist Sammis nicht dabei?

Sif (mit dem Fuß stampfend): Die ew'ge dumme Diebsgeschichte! —

Ramzarit: Jawohl, eh du nur siehst,
was du einst wollen kannst,
hat der geheimnisvolle Dieb die schwerste Tat getan —

Sif: Ja, Ramzarit, er überragt mich weit —
wie schade, daß du ihn nicht fängst.

Ramzarit: Seht nach dem Leichnam, rasch! — Mir ahnt nichts Gutes.
(Ahi, Ani ab in den Pavillon.)

Ameni: Herr, hier ist Sammis.

Ramzarit: Der schärfste von den Wächtern — Haß im Herzen, Haß
im Auge — eingeschläfert — und verspottet.

Sif: Dein letztes Werkzeug so dir aus der Hand geschlagen?

Ramzarit: Weckt Sammis auf!

Api (rüttelt Sammis): He, Sammis! Mann! Wach' auf! Du schläfst?

Sammis (im Schlaf): Laß mich in Ruh, du Lümmel,
du metaphysischer Vogelfänger,
utilitarischer Tölpel — Ruhe! — hier (er wehrt sich gegen das Rütteln)
wird nicht getanzt.

Api (dringender): Wach' auf! Raff' dich zusammen! (Er schreit ihm ins Ohr.)
Der Herrscher inspiziert und du — du schläfst!

Sammis (im Erwachen):
Ich schlafen, Herr — (er steht auf und legt den Arm um Api)
nein, lieber Ramzarit, ich schlafe nicht.

Api: Dort steht der Herrscher. Ich bin Api. Auf!
Sieh diese an! Wenn die nicht schlafen,
dann schliefst du auch nicht.

Sammis (rafft sich auf. Halb wein-, halb schlaftrunken):
Wie, schlafen?! Schlafen unter meiner Aufsicht?
(Er faßt den Besen, den ihm die Jungen in den Arm gesteckt haben, und schlägt damit auf die Wächter ein.)
Ich will euch lehren, auf!
(Er hat einen verlornen Blick auf Ramzarit geworfen.)
Der Herrscher hält die Runde —
(Die Wächter schlafen weiter.)

Sammis (schlägt auf Hotep ein): Herr Gott, wie siehst du aus!
Dir fehlt der Bart zur Hälfte.

Ramzarit (auflachend): Dir auch, Schatzmeister Sammis!
Narr! Schuldscheinkäufer! Diebeshenker!

Sammis (hat seinen Besen fallen lassen und befühlt seinen Bart. In verhaltenem Grimm): Mir auch?!

Ramzarit: Ich hab' dir's abzubitten tausendfach,
daß mein Verdacht dich ehrte.

(Ahi und Ani, aus dem Pavillon zurückkommend, werfen verächtliche Seitenblicke auf Sammis.)

Ahi: Das Haus ist leer, der Leichnam ist gestohlen.

Sammis (aufhorchend): Der Leichnam ist gestohlen?!

Ramzarit: Du wolltest wie ein giftig Tier
den Dieb zu Tode martern bei lebend'gem Leib;

Digitized by Google

und er treibt seinen Spott mit dir,
großherzig wie ein junger Gott.

Sethon: Hier liegen Schläuche, Herr, und Wein ist drin gewesen.

Sammis (in steigender Spannung zwischen Angst und Grimm, immer nach dem fehlenden Bart greifend): Ein Bauer bracht' den Wein.

Ramzarit (beißt sich die Lippen): Ein Bauer?

Sammis (wie oben): Ein dummer, trunkner Bauer.

Ramzarit: Ein dummer, trunkner Bauer?

Sammis (wie oben): Mit einem Esel, Herr.

Ramzarit (seine Betroffenheit überwindend):
Ich sage dir, es war ein Mensch,
der über dich emporragt, wie die Palme
gemeines niedriges Gestrüppe übersteigt.

(Sammis tritt verwundert zurück.)

Ein feiner Geist, ein starker Wille,
ein Edelmensch, den kühne Taten schmücken,
und den ich bitten möchte: zeig' dich mir,
daß ich dich seh', und sei mein Freund!

Sif: Mein hoher Herrscher Ramzarit!

Ramzarit (abweisend): Ach, laß du mich —

Ameni: Herr, Herr, das wäre doch gefährlich!
Er stiehlt dir noch den Entschluß aus dem Hirn
und den Gedanken aus der Seele Tiefe.

Ramzarit: Ach! Mich verlangt es, auf sein Wohl zu trinken
am Orte seiner klugen Tat.
Ist von dem Wein noch in den Schläuchen?
Seht nach und gebt mir. Rasch!

Ameni und Sethon: Herr!

Ramzarit: Was Herr! Ich will.

Ameni: Von übler Wirkung ist der Wein,
der Wächter Zustand zeigt's und warnt dich, Herr.

Ramzarit: Flink, Api, füll' mir einen Becher!

Api (geschäftig): Herr, du befiehlst.

Ramzarit (zu Sammis): Wo kam der Bauer her?

Sammis: Von dort.

Ramzarit: Und dorthin führt des Esels Spur.

(Api bringt den gefüllten Becher.)

Ameni: Ich bitt' dich, Herr, laß ab von deinem Einfall.

Ramzarit: Ach, was weißt du, Ameni! (Er ergreift den Becher.) O Dieb,
nach deiner Seele lechzt mein Leib,
nach deinem Geiste bin ich durstig,
an deinem Weine möcht' ich mich berauschen!
Ja, du sollst leben, junger Gott, Juwelendieb
und Bartabschneider, Bauer, Eselstreiber,
und Weinvergifter, auf dein Wohl!

Sif: Und wohl bekomm's.

Ramzarit: Ach Sif —

Sif: 's ist eine große Anzahl Wechselbälge,
die du dem Tun hier unterschiebst.

Digitized by Google

Ramzarit: Rasch! Auf! Dem Diebe nach!
Hier auf der Eselsspur.
Du folgst mir, Sif!
Sif: Dann wirst du schwerlich ihn erreichen.
Ramzarit (im Fortgehen): Gleichviel, ich will —
(Ramzarit ab, die übrigen folgen ihm. Kleine Pause.)

Rundschau

Literatur

Bücher der Bildung

Im weiteren Sinne „bildet" jedes Buch, selbst das schlechteste noch, indem es, abgesehen vom Stoffe, den es gibt, die Urteilskraft stärkt, wo nur ein wenig von ihr lebendig ist. Diesmal aber sind solche Bücher gemeint, die mit der Erziehergeberde auftreten und verjährten Literaturbesitz zu geistigem Eigentum machen wollen. Nicht immer glücklich, wie Wilhelm Schwaners „Germanenbibel" beweist (Volkserzieher-Verlag, Berlin, geb. 4.50). Ein Extrakt aus Worten und Werken von dreißig Männern, die der Herausgeber als „die Größten und Nächsten der Deutschen" bezeichnet. Ein Extrakt, der etwa bei Schiller 22 große Quartseiten stark ist, und Gedichte, Zitate aus den Dramen wie aus der Prosa enthält. Also eine Sammlung sogenannter „schöner Stellen", ein rechtschaffenes Zitatenlexikon? Nein, eine Bibel, sagt Schwaner, eine Germanenbibel als ein von den „Besten der letzten Jahrhunderte und Jahrzehnte" ersehntes gleichwertiges Gegenstück zur Juden- und Christenbibel. Und wenn wir künftighin vom heiligen Luther, oder Goethe, oder — Schefer sprechen würden, so wäre Schwaner gewiß beglückt.

Ich weiß aber wirklich nicht, ob wir auf dem Wege solcher Kanonisierung sicherer in den Besitz germanischen Denkens und Fühlens gelangen würden, als auf dem schlichteren Pfade der Vermenschlichung geistiger Werte. Mir scheint: die Zahl derer, die bei jeder Gelegenheit ein Zitat aus der Tasche ziehen, um es mit großer Ueberlegenheit als kräftigste Münze des Beweises zu verausgaben, würde größer werden, aber würde damit die Zahl der Denkfaulen kleiner? „Welcher Dichter", schreibt Hebbel einmal ins Tagebuch, „wird nicht schaudern, wenn er liest: Shakespere sagt, Goethe sagt usw. und daraus folgt, daß usw." Diesen Schauder hat Schwaner mindestens den von ihm bruchstückweise angerufenen Poeten bereitet, und die Denker und sonstigen Großen im Geiste kopfschütteln, vermute ich, auch über ihre biblische Zwangsstellung. Jeder derartige Bildungsextrakt — und mag er zehnmal mit Wegweisern ins Land der wahren Bildung bestellt sein — verleitet doch meist zur Halbbildung, will sagen: zum unverstandenen Herübernehmen von poetischen oder Gedankenergebnissen, deren eigentlicher Bildungswert nicht so sehr in dem liegt, was sie sind und aussagen, als er vielmehr auf dem Wege zu finden ist, auf dem sie unter Schmerzen und Hindernissen erwachsen und erblüht sind. Gewiß: auch eine Blüte an sich ist schön und der Betrachtung wert, vollends im Strauße oder Kranze, der uns durch die Logik seiner Form feine Kontraste erschließt und die Gewaltsamkeit, die ihm vorhergehen muß, durch eine neue Ordnung vergessen und zum Teil wieder gut macht. Diese Ordnung aber ist hier

Digitized by Google

lediglich durch den übertriebenen Gedanken einer deutsch biblischen Geltung der Zitate versucht; sie ist mißglückt. Natürlich steht viel Gutes in dem Buche — wie könnte das auch anders sein — und ein gutes Stück Arbeit steckt auch in ihm. Hoffentlich fruchtet sie dahin, daß die zitierten Geister Kraft genug entwickeln, den Leser tiefer in ihre weite Welt hineinzuziehn.

Wie oft der Durchschnittsmensch das „Zitatenlexikon" von Sanders (neue Auflage bei Weber, Leipzig) mit seinen 712 Seiten zu Rate ziehen wird, wenn er nicht grade Reichstagsreden zu halten hat, das will ich nicht zu ergründen suchen. Um sich „zu bilden" wird er's nicht, anregen mag es ihn, als ein im allgemeinen ganz geschickt nach Schlagworten geordnetes Hilfsbuch. Mehr ist es nicht und mehr will's nicht sein.

Bei Eugen Diederichs beginnt die Sammlung „Erzieher zu deutscher Bildung" zu erscheinen. Es ist alter Wein in neuen Schläuchen: Denker aus unserer klassisch-romantischen Periode sollen die Erzieher sein. Die „Ideen" Herders, die „Fragmente" Schlegels liegen in je einem feinen schmalen Bande vor, beide durch Friedrich von der Leyen ausgewählt und bevorwortet. Schillers Leitsätze zur Aesthetischen Erziehung sammelte Gleichen-Rußwurm, aus Fichtes Gedanken ordnete Max Rieß ein „Evangelium der Freiheit" (geb. 3 und 4 Mark). Eine Auswahl, zu der man Vertrauen haben kann, weil sie das Recht und die Möglichkeit der eigenen Wahl nicht schmälert sondern nur erleichtert. Gegen die Erziehergeberde auch hier ist schließlich nichts zu sagen. Wir Deutschen sind ein Schulmeistervolk, im Guten wie im Schlechten, und solange wir das sind und dem Manne mit dem erhobenen Zeigefinger eher aufzumerken und zu folgen geneigt sind als dem, der ohne ihn spricht, so lange geht es ohne solche Umgangsformen nicht. Nur wenn der Finger gar zu prophetisch und befehlerisch emporfährt, gerät er in Gefahr, irgendwo anzustoßen.

Eine rechte Erzieherkunst entfaltet Wilhelm Bode für einen und durch ihn, der bis heut vielleicht doch der mächtigste Erzieher zu deutscher Bildung war: Goethe. Vierteljährlich erscheint (bei Mittler u. Sohn, Berlin, je 1 Mk.) ein Heft „Stunden mit Goethe". Was Goethe-Gesellschaften und -Vereine über der philologischen Leimsiederei vergaßen: Goethe ins Leben hinaus wirken zu machen, ihn über die Kreise der Wissenden hinaus zu einer nicht bloß erlernten und gewußten, sondern gefühlten Macht zu erheben für die deutsche Alltagskultur, das tut Bode mit Hilfe von Mitarbeitern so gut, kurzweilig und geschickt, so treu beredt, daß ich der Schrift die gleiche Teilnahme wie den Goethebüchern Bodes herzlich wünsche. Und mehr als nur diese; denn die Erziehlichkeit solcher Erziehung zu Goethe scheint mir das beste Mittel gegen die allerlei Zwangserziehungsversuche, mit denen man uns sonst noch bedenkt.

E Kalkschmidt

Der Volksschillerpreis

Die Preisrichter haben den Dreitausendmarkpreis der Goethebünde dreigeteilt: je tausend Mark sind an Gerhart Hauptmann, Carl Hauptmann und Richard Beer-Hofmann gefallen und zwar für die Werke: „Rose Bernd", „Die Bergschmiede" und „Der Graf von Charolais". Nun wird gespottet: war es denn unmöglich, einen einzigen Dramatiker von höchstem Verdienst zu finden? Wäre aber der ungeteilte Preis auf einen einzigen entfallen, würde es da nicht am Ende wieder bei der großen Verschiedenheit der Meinungen

Digitized by Google

in diesem Punkte „draußen" grad umgekehrt gelautet haben: „Wie habt Ihr's denn so sicher herausbekommen, daß grade dieser um so und so viel Zoll größer ist als andre? Und wie meßt Ihr überhaupt des Dramatikers »Größe« — in die Länge oder in die Breite? Ist der Baum »größer«, der schlank zur Höhe schießt, oder der mächtig in Stamm und Zweige geht? warum habt Ihr nicht dem Rechnung getragen, daß die Talente unserer Dramatiker nach verschiedener Richtung hin ihre Bedeutung entwickeln können? Warum habt Ihr einseitig nach dem »Einen« gesucht, statt den Preis zu teilen und mit weitherzigerem Wirken mannigfaltigeres Leben auf dem Gebiete des Dramas anzuregen?" Außerdem, wäre der Preis an den gekommen, auf den sich immerhin wohl noch die meisten Stimmen als den „Größten" vereinigen, an Gerhart Hauptmann allein, so hätte das zwar dem Protestgedanken entsprochen, der zur Gründung des Volksschillerpreises führte, aber es hätte nichts neues bedeutet. Außer wenn etwa demonstrativ dem Florian Geyer (der vorgeschlagen war, aber aus äußeren Gründen nicht berücksichtigt werden konnte) der Preis zugefallen wäre. Jetzt aber hat man neben Gerhart Hauptmann zwei andere Dramatiker genannt, und das will doch etwas Besonderes sagen. Das Bemerkenswerte an dem ganzen Preisurteil sind eben diese beiden anderen. Ihre Wahl scheint verschiedenen Wertes zu sein: Beer-Hofmann erhielt den Preis zugesprochen für sein Werk, das bereits sicher über die Bühne geht; die Bedeutung der „Bergschmiede" Carl Hauptmanns dagegen wird noch leidenschaftlich „ausgefochten". Daß wir es aber in seinem Gesamtwirken jedenfalls mit einem echten Poeten zu tun haben, wird wohl nirgends bestritten. So hätte denn auch in diesem Falle das Urteil der Preisrichter dazu beigetragen, ein Talent zu fördern, das in der weiteren Oeffentlichkeit noch nicht nach Verdienst beachtet wird.

Ueberhaupt, meinen wir, sollte man in Zukunft von einer ängstlichen Einengung des Urteils auf dramatische Werke allein absehn und die Verwandtschaft dieses Preises zu dem alten hohenzollernschen Schillerpreise fortan ganz auf das äußerliche Moment des ersten Anstoßes zur Gründung beschränken. Warum werden Epik und Lyrik gegen die Dramatik so ängstlich zurückgesetzt? Statutengemäß sogar. Es gilt, scheint uns, Ungerechtes zu beseitigen und zu zeigen, daß man die Verpflichtung fühlt, der Dichtkunst in allen ihren Regungen sein Scherflein Hilfe zu spenden. Die Dramatik thront heute nicht mehr erhaben über ihren Schwesterkünsten: das Ansehen der Lyrik ist mächtig gewachsen, und die Epik gar übertrifft an kultureller Bedeutung die Dramatik vielfach. Unseres Erachtens wäre es daher sehr zu wünschen, daß die Dreiteilung des Preises dauernd beibehalten würde, aber mit der Bestimmung, daß die drei Preise einem Dramatiker, Epiker und Lyriker zufallen müssen. Hier könnte dann der Preis auch rein materiell eine höhere Bedeutung gewinnen: Dramatiker und Romanschriftsteller sind heute, vom Beistand der Gesetzgebung gestützt, durch Tantiemen und Honorare vortrefflich geschützt, verhältnismäßig besser dran als der Lyriker, in dessen Gefilden literarische Freibeuterei fast ungestört blüht. Er vor allen bedarf des Schutzes.

Schließlich könnte man durch solche Dreiteilung auf einen viel größeren Kreis anregend einwirken. Denn das ist doch die gegebene und auch bedachte Aufgabe der Goethebünde, im Empfinden des Volkes überall eine ernstere Teilnahme an dichterischen Dingen

Digitized by Google

zu wecken. So, wenn lyrische und epische Werke mit in Betracht kämen, ständen viel mehr Wege offen, die Verbreitung der preisgekrönten Werke von Bundes wegen zu fördern. Diese Aufgabe werden die Bünde doch wohl einmal übernehmen müssen. Sollten sie nicht schon jetzt für die Aufführung der preisgekrönten Werke zu billigen Preisen wirken können? Jedenfalls vergessen wir über aller ernsten Kritik und wohlfeilen Krittelei gegenüber dem „Preiswesen" nicht: diese Sache steckt heute noch in den Anfängen. Es gilt, darüber hinauszukommen.

Berliner Theater

Als Siegmund Lautenburg vor einem Jahre von der Leitung des Residenztheaters zurücktrat, faßte er die idealen Gründe für seinen Rücktritt in die wehleidige Klage zusammen, daß ihm Ort und Umstände seiner bisherigen Tätigkeit gar so wenig Gelegenheit geboten hätten, neben seinen geschäftlichen Gaben auch seinen dramaturgisch-literarischen Ehrgeiz betätigen zu können. In dem Geständnis scheint doch ein zur Tat und zu Opfern entschlossenes Gelübde gelegen zu haben. Denn daß man im wunderschönen Monat Mai mit Anzengruber-Spielen Geschäfte mache, zumal wenn man eine ganze Anzahl schauspielerischer Gäste dazu aus Wien kommen läßt, wird am allerwenigsten ein so gewiegter Kenner des Berliner Theaterlebens gehofft haben, wie Lautenburg es ist. Die Gründe liegen tiefer: außer dem begreiflichen Streben, seinen Ruf nach einer langjährigen Tätigkeit als Importeur französischer Schwankware aufzubessern, hat den Plan wahrscheinlich die Tatsache gereift, daß in allernächster Zeit für zwei Berliner Bühnen von künstlerischem Ansehen („Neues Theater" und „Kleines Theater") ein neuer Direktor gefunden werden muß. Ein wohlgelungener Anzengruber-Zyklus wäre gar keine so üble Empfehlung dafür.

Bis heute stehen erst zwei dieser Aufführungen hier zur Kritik: „Der Pfarrer von Kirchfeld" und „Der Meineidbauer", Anzengrubers erfolgreichstes und populärstes neben seinem derbsten und konventionellsten Stück. Aber schon diese beiden Abende genügen, um ein paar Betrachtungen über nord- und süddeutsche Schauspielkunst sowie über eigentümliche Kreuzungen zwischen beiden anzustellen. Denn so viel ist schon jetzt klar: ein einheitliches, stilgleiches Zusammenspiel herzustellen, ist nicht gelungen, wäre auch dann schwerlich zustande gekommen, wenn Lautenburg seine sämtlichen Darsteller hätte aus der süddeutschen oder gar aus der Wiener Sphäre gewinnen können.

Theater

Zweifellos das ursprünglichste und eigenwüchsigste Talent, das uns diese Maispiele zugeführt haben, ist Hansi Niese, die Darstellerin der Anna Birkmeier und der Vroni. Man fühlt sich versucht, sie eine „österreichische Else Lehmann" zu nennen, so lebhaft erinnert sie an die Jugendzeit dieser ganz auf Berliner Boden erwachsenen Natürlichkeits-Künstlerin. Die Aehnlichkeit würde gewiß noch stärker sein, wenn beide an derselben dramatischen Kunstart geschult und gereift wären. Nun fällt aber Else Lehmanns Entwicklung ganz mit der des modernen naturalistischen Dramas zusammen, während Hansi Niese in Wien dem Volkstümlichen und Naiven weit näher war als ihre norddeutsche Kollegin. So ist jene bald ins Strenge und Herbe und, wo es sich um höhere Aufgaben handelt, ins Monumentale geraten, diese hat länger das Derbgesunde, das „Resche" festgehalten, dem sich zwar die Tragik nicht versagt, das sich aber recht und voll doch erst auszuleben weiß,

Digitized by Google

wenn sich ein tüchtiger Schuß handfester Komik damit vermischt. So natürlich die Niese sich selbst, immer nur sich selbst gibt, so objektiv vermag Amalie Schönchen, die bald Siebzigjährige, ihre Aufgaben zu schauen und zu gestalten. Ihre Figuren lassen weder Lücken noch Blößen sehen, aber dennoch weiß man, daß sie sich nicht ganz restlos an sie hingibt, daß sie ein Stück ihrer selbst zurückbehält, um ihre Leistung zu beobachten und auch wohl zu kritisieren. Die Berliner haben seit einigen Jahren ihre Hedwig Wangel, die sich hauptsächlich in alten Rollen ihren Ruhm erworben hat und die ganz auf norddeutschen Bühnen ausgebildet ist. Sobald man die Schönchen aber z. B. die alte Haushälterin Brigitte im „Pfarrer von Kirchfeld" hat spielen sehen, in ihrer altmeisterlichen Echtheit und Selbstverständlichkeit, fühlt man, wie mühsam sich eine Darstellerin, die meistens um ein Menschenalter jünger ist als ihre Rollen, erst den altmodischen Humor anquälen muß, den die Schönchen durch ihre bloße Erscheinung ausstrahlt.

Sehr wertvoll für die Beurteilung der Wienerischen Schauspielkunst ist es, daß uns diese Maispiele einmal Ludwig Martinelli und Willy Thaller nebeneinander zeigen. Wir erhalten so den augenfälligen Beweis, daß auch in Wien zwei ganz verschiedene Darstellungsstile nebeneinander bestehen. Von Thallers Wurzelsepp wird Martinelli wohl wenig erbaut gewesen sein. Er selbst spielt die Rolle mit weit mehr Zurückhaltung, innerlicher, deshalb aber auch schwerer und wuchtiger. Thaller dagegen gibt ihr einen leichten, flotten Wiener Zug, betont das Selbstbewußte, fast möchte man sagen, das „Elegante", das den Einsamen über seine bäurische Umgebung erhebt, und wenn er schließlich schmilzt, so findet man die Eisrinde, die die Strahlen der Liebe zu durchbrechen haben, leicht zu dünn. Wie ganz anders sucht neben ihm Martinelli seiner Aufgabe, z. B. als „Meineidbauer", gerecht zu werden! Nirgends ein lauter Ton, nirgends eine stürmische Geste, nirgends eine jäh hervorbrechende Gemütsbewegung. Fast möchte man dieser vornehm-ruhigen Zurückhaltung zürnen, zumal da das Stück selbst, wie gesagt, keineswegs mit theatralischen Mitteln spart. Martinelli, mit Anzengruber einst gut befreundet, kommt aus der alten österreichischen Schule — aber wie leicht und gut hat er von der neuen auf Schlichtheit, Innerlichkeit und Natürlichkeit abzielenden Schauspielkunst gelernt! In ihm hat süddeutsche Natur und norddeutsche, wenn auch nur mittelbare Zucht ein meisterhaftes Gebild gewirkt. So regt schon der Anfang der Anzengruber-Spiele allerlei Vergleiche an, über die es sich für Wirt und Gäste wohl noch ernster nachzudenken verlohnt.

Ernst Detleff

Vom illustrierenden Vortragskünstler

Der Intendant der Münchner Hofbühnen, Ernst v. Possart, sprach im Hoftheater Schiller zu Ehren den „Epilog zur Glocke", wie die „Münchner Neuesten" berichten, in der Maske Goethes. Es gibt böse und unverständige Menschen, die über die Vortragskunst Possarts zu spotten wagen: sie finden in ihr bloß ein künstlich-kunstvolles Arrangement nach den Rezeptprinzipien des italienischen Salats, das um des lieben virtuosenhaften Effekts willen den Ton des „hohen" Schwärmers und den Klang der von sich selbst überzeugten Biederkeit in eins zusammenmengt mit der verständig nüchternen Sprechweise des Weltmanns und den Rührlauten damenhafter Empfindsamkeit. Von den Karika-

Digitized by Google

turen, die Gulbranſſon auf die mimiſchen Leiſtungen des Meiſters geſchaffen — ach, auch der Kunſtwart brachte in ſeinem Faſtnachtsheſte einige davon — von dieſen Karikaturen behaupten ſie ganz kalt, ſie wären, im Seeliſch-Bezeichnenden wenigſtens, kaum mehr Zerrbilder als die „Vorlagen" ſelber, und ſie verweiſen zum Belege deſſen auf die photographiſchen Schaukäſten mit den entſprechenden „Cäſaren" und „Napoleonen des Intendanten. Ja, ſogar vor dem Idealismus unſeres Poſſart macht ihre zerſetzende Kritik nicht Halt: ſeinen ſchönen Vortrag in Mannheim über die beſten Grundſätze bei Schilleraufführungen erklären ſie für bloßes „Gerede" gegenüber der „Verhöhnung" des Dichters und des Publikums, die die „Feſtvorſtellungen" Schillerſcher Dramen an den Hofbühnen hier bieten ſollen. Solch' übelgeſinnter Nörgler Bosheit wird natürlich auch den neueſten ſinnig-glücklichen Einfall des Meiſters, den Epilog zur Glocke als „Goethe" zu ſprechen, lächerlich zu machen ſuchen, um ihn ſeiner tiefen Bedeutſamkeit zu entkleiden. Seiner Bedeutſamkeit. Denn wird nicht einmal durch die Erſcheinung des Vortragenden, im Goethewichs ſozuſagen, die Aufmerkſamkeit des Publikums von der einſeitigen Beſchäftigung mit dem Gedichte allein in erfriſchender Weiſe abgelenkt? Und mehr: wenn wir von dem Gehalt der Goetheſchen Verſe befruchtet, ſein inneres Weſen anſchaulich erſtehn zu fühlen meinen, wie angenehm gleich, gewiſſermaßen zur Korrektur dieſer Gefühlswelt, ein äußeres, lebendig bewegtes Abbild des Gewaltigen vor Augen zu haben, wie ihn des Mimen Geiſt im Verein mit dem getreuen Theaterfriſeur geſtaltet! Die fruchtbare Idee des Herrn von Poſſart ſei allen unſern Vortragskünſtlern aufs dringendſte zur Nachahmung empfohlen: auf die Praxis konſequent angewandt, gewinnt ſie natürlich noch bedeutend an Reiz, wenn z. B. an einem Abend eine Reihe verſchiedener Poeten zu Worte kommen und dargeſtellt werden ſoll. Da geſellen ſich dem literariſchen Genuß die Ueberraſchungen des Variétés: zum Verwandlungskünſtler wird der Rezitator, und „illuſtriert" wird der Vortrag — zumal wenn er modernſte Kapazitäten auf dem Gebiete der Literatur behandelt — zur lebendigen „Woche". L W

Musik

⑥ Mottl als Bachverkündiger

Wie erfreulich, daß man auf unſeren Konzertprogrammen immer häufiger dem Namen Bach begegnet! Wenn auch langſam, ſo doch unwiderſtehlich ringt ſich die Erkenntnis von Bachs Bedeutung durch. Daß freilich noch die meiſten Deutſchen und darunter nicht wenige, die ſich zu den Gebildeten zählen, ihrem gewaltigſten Tonheros fremd gegenüberſtehen, iſt eine bedauerliche Tatſache. Sie zu ändern bemühen ſich begeiſterte und geiſtig hochſtehende Künſtler. Zu ihnen muß auch Felix Mottl gerechnet werden. Sogleich im erſten Konzert der Muſikaliſchen Akademie, die er jetzt in München leitet, führte er eine Kantate von Bach auf. Zur Oſterzeit die Johannespaſſion. Außerdem gab Mottl auf Anregung der Münchner Ortsgruppe des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins am 1. Mai ein Bachkonzert, aus dem wohl kein Zuhörer ohne die tiefſten Eindrücke weggegangen iſt. So tritt nun auch in München Bach in den Vordergrund des muſikaliſchen Intereſſes, und es iſt wahrſcheinlich, daß die Wagnerſtadt unter Mottl bald zur Vorkämpferin für die Bachbewegung im deutſchen Süden wird. Warum auch nicht? Von Wagner führt ein gerader Weg zu Bach,

Digitized by Google

und kein Zufall ist's, wenn es Mottl, den Sohn des heiter-gemütvollen Oesterreichs zu der tiefgründigen Mystik Bachs und Wagners hindrängte. Schon frühe nahm ihn die Stimmungswelt der beiden Großen gefangen. Um Mottls Bedeutung als Bachverkündiger ermessen zu können, muß man sein Wirken in Karlsruhe betrachten.

Kaum hatte der 26jährige Badische Hofkapellmeister den Karlsruhern den echten Wagner gebracht, so führte er ihnen auch schon den echten Bach zu. Sofort mit dem Höchsten setzte er ein, mit der Passionsmusik nach Matthäus. Auch die Wiederholungen der Passion wirkten stets wie außerordentliche musikalische Begebenheiten. Als Leiter des Philharmonischen Vereins brachte Mottl die bekannten größeren Werke Bachs zur Aufführung; sogar die unbekannte, umstrittene Lukaspassion! Da trat Anfang der neunziger Jahre eine merkwürdige Wandlung im Karlsruher Musikleben ein. Das Interesse am gemischten Chorgesang schwand so sehr, daß die beiden Oratorienvereine ihre Tätigkeit aus Mangel an ausübenden Kräften einstellen mußten. Auch die Passionsaufführungen am Karfreitag hörten auf. Selbst Mottl schien Bach vergessen zu haben, wandte er doch seine ganze Aufmerksamkeit den neuen Schöpfungen der musikdramatischen Kunst zu. Aber im Stillen glomm seine Liebe für den alten Meister weiter und hoch flammte sie auf, als die neue Bachgesellschaft gegründet war und das erste Deutsche Bachfest im Jahre 1901 stattfand. In einem öffentlichen Vortrage sprach er sich dahin aus, daß es keinen besseren Schutzwall gegen die Scheinkunst unserer Tage gebe, als Bach, den Albrecht Dürer der Musik. Um das gewaltige Leben, das in den Tönen Bachs pulsiert, in seiner ganzen Macht und Hoheit erstehen zu lassen, bedürfe es weniger des philologisch-kritischen Geistes, als vielmehr des nachschaffenden Musikers. Nur dieser sei im Stande, Bach lebendig wiederzugeben. Mottl tat das. Bewundernswert war wieder sein Organisationstalent und seine Begabung als Kunstbildner. Da kein Oratorienverein mehr bestand, der ihn in seiner Mission hätte unterstützen können, nahm er seinen Theaterchor und seine Bühnensänger und schuf ein Bachensemble, mit dem er in der neuen Christuskirche seine Konzerte einrichtete. Hauptsächlich war es ihm darum zu tun, den so gut wie ungehobenen Kunstschatz der Bachschen Kantaten in tönendes Leben umzuwandeln. Dazu bedurfte es aber zuerst der orchestralen Bearbeitung, die er mit feinem Stilgefühl und sorgsamer Abwägung der instrumentalen Mittel unserer Zeit ausführte. Um den Hörer in das Kunstwerk einzuführen, fügte er den Textesworten jeweils erläuternde Bemerkungen über die Art des Tonstücks bei. So ließ er neu erstehen die Kantaten 23, 27, 31, 32, 35, 39, 50, 53. Dann führte er in der Christwoche des Jahres 1902 an zwei Abenden das vollständige Weihnachtsoratorium auf. Der Erfolg war so günstig, daß er die Riesenaufgabe wagen durfte, am nächsten Karfreitag die Matthäuspassion ohne jede Kürzung zu bringen. Fünf Stunden dauerte das Werk; trotzdem aber blieb die Aufnahmefähigkeit der Tausenden frisch bis zum Ende.

Schon wollte es scheinen, als sollte von der Badischen Residenz ein frischer Trieb für die Verbreitung der Kunst Bachs ausgehen, da kam die Kunde von dem Scheiden Mottls aus Karlsruhe. Seine letzte Tat galt Bach; zwei Tage vor seiner Abreise nach Amerika bot er noch

Digitized by Google

vier Kantaten dar: die 1., 4., 8. und 80., welch letztere auch am Mannheimer Musikfest (1903) unter Mottl zum Vortrag kam. Die Leser des Kunstwarts sind gewohnt, von den nachschaffenden Künstlern, denen manch überflüssiger Hymnus gesungen wird, fast nichts zu hören: um so bestimmter weisen wir auf einen Großen hin, der des Größeren Geistesschwingen zu lösen vermag.

F Schweikert-Karlsruhe

Wagnerliteratur

Alljährlich dringen ganze Stöße von Schriften hervor, die sich mit Wagner beschäftigen. Will heißen: Wagner beschäftigt unablässig die Gemüter. Der alte Streit um ihn ruht bloß auf der Oberfläche, und auch da noch nicht. Kann es anders sein? Kann der allgemeinen Berühmtheit eines Genius, der nicht einfach schöne Musik gemacht, sondern sittliche Werte und Wirkungen erzeugt hat, allgemeine Liebe und tiefinneres Verständnis folgen, solange die Naturen in ihrer Empfänglichkeit grundverschieden sind? Darum spiegelt auch die neueste Wagnerliteratur merkwürdig unähnliche Eindrücke und Zustände der Seele wieder. Von widerborstiger Feindschaft bis zur treuen Sehnsucht, sympathisch mit Wagner zu verschmelzen. Die meisten haben keine Ahnung davon, daß das Urteil über einen Großen mehr vom Urteilenden als vom Beurteilten aussagt, daß die volle Wertung einer großen Persönlichkeit nur aus einer gewissen eigenen Größe heraus geboren werden kann.

Eine starke Strömung treibt heute dahin, daß man von Wagner als von einem längst Anerkannten möglichst kühl, ohne Wärme, ohne Teilnahme reden solle; daß man seine menschlichen Schwächen zum Maßstab nehme; daß man seine Ansichten mit kritischer Geberde abtue. Wer es wagt, auch nur die Tatsache zu betonen, daß Bayreuth eine Schöpfung des deutschen Idealismus ist, wird der Liebedienerei bezichtigt; wer dagegen der Witwe Wagners einen Vorwurf anhängt, und wäre er noch so unbegründet, gilt als unparteiisch, im rühmlichen Sinne. Wer sich mit Wagner wissenschaftlich befaßt, muß ausdrücklich versichern, daß Wagner „auch nur ein Mensch war" — eine Dame hielt mir allen Ernstes entgegen, Wagner habe von sich ausgesagt, er sei ein Gott. An Glasenapp, dem verdienstvollen Biographen, wundert es manche, daß er für Wagner eintrete und Beziehungen zur Villa Wahnfried unterhalte. Seltsam und begreiflich zugleich!

Glasenapp, dessen dritten Band (bis 1872) wir seinerzeit im Kunstwart besprachen (XVII, 19), ist allerdings Schönfärberei und Fälschung meines Wissens nicht vorgeworfen worden. In manchem Streit konnte er standhalten, weil er beim Erforschen des Tatsächlichen gewissenhaft und scharfsinnig war; man sehe die Zuschrift vom 7. Dezember 1904 an die Münchner Neuesten Nachrichten an, in Sachen der bekannten Dürckschen Broschüre. Ehe der Wagnerbiograph die Lebensbeschreibung über 1872 hinausführte, hat er sich zur Ueberarbeitung des ersten Bandes (1813 bis 1843) entschlossen, der nun in vierter, veränderter Ausgabe vorliegt (Verlag von Breitkopf und Härtel). Im Zeitalter der öffentlichen Bibliotheken ist dieses grundlegende Werk jedem zugänglich; es bedarf keiner ausführlichen Empfehlung. Als Unterlage für eine hoffentlich nicht allzuferne Gesamtausgabe der Briefe Wagners kann die Arbeit Dr. Altmanns betrachtet werden, der alles Erreichbare (3143 Nummern!) in Form von Auszügen zusammengestellt hat: „Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt", 560 Seiten, Verlag Breitkopf. Ein Nachschlagebuch für jeden

Digitized by Google

Wagnerfreund! Erfreulich und bedenklich zugleich erscheinen uns die „Vorlesungen über Wagner", die Prof. Adler im gleichen Verlag herausgegeben hat. Der Leser wird auseinanderhalten, was ihn unterrichtet und belehrt — das ist sehr hübsch gegeben — und was ihm als Maßstab in die Hand gedrückt wird. Gewiß hat der Universitätslehrer die Pflicht, Wagner in die allgemeine Entwicklung einzuordnen; dabei sollte er aber Begriffe wie die des Klassischen und Romantischen, die jeder anders auslegt, gerade als unwissenschaftlich schwinden lassen. Von Richard Weltrich ist bei Gg. Reimer eine Schrift über „Wagners Tristan und Isolde als Dichtung" verlegt worden. Mir persönlich scheint: ein paar „Anstände" in Wagners Sprache gibt es wohl. Wenn man aber in dieser Weise mit Erfolg vorgehen wollte, müßte man vorher Wolzogens Schriften über den Gegenstand widerlegen; sie sind bei Reinboth in Leipzig erschienen. Vieles aus Weltrich wird sich Tappert für die dritte Auflage seines „Wagner im Spiegel der Kritik", nicht entgehen lassen (Leipzig, Siegel). Wir empfehlen den Lesern, in diesem Buche von Zeit zu Zeit zu blättern; es ist so unterhaltsam wie der Simplizissimus und bekämpft ebenso gründlich wie dieser Rousseaus Annahme von der Gutartigkeit des Menschengeschlechts. Aber besonders übel waren die Kleinen im 19. Jahrhundert auch wieder nicht; Goethe und Schiller haben Aehnliches erfahren. Das Große bringt ja Kleines notwendig ans Tageslicht, wie die Sonne die Stäublein glänzen macht.

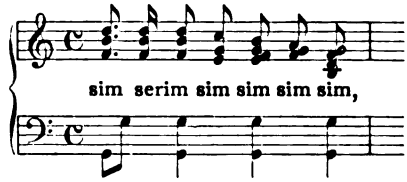
Um mit lieblicheren Tönen zu schließen, legen wir am Ende die neue kleine Partiturausgabe des Siegfried-Idylls, die Schott beschert hat, den Musikfreunden auf den Tisch. Das handliche Format birgt einen prächtigen, hinreichend deutlichen Druck. Und mancher Unverbesserliche wird ausrufen: nicht bloß die Augen, es werden auch die Ohren hier geschont! K Grunsky

Auch ein Liederbuch

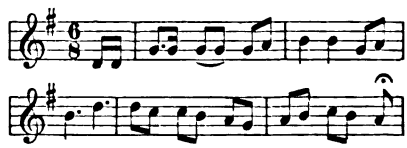
Zu dem bekannten, mit Recht beliebten kleinen Kommersbuch und Studentenliederbuch des Verlages Reclam sind neuerdings auch die Melodien „gesetzt für Klavier von W. R. Schmidt" erschienen. Die Durchsicht derselben überzeugt bald, daß die Bearbeitung von durchaus unberufener Hand herrührt.

Für den schlechten Klaviersatz nur folgendes Beispiel:

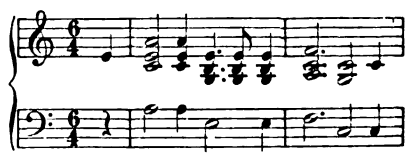
Nr. 5: „Als die Römer frech geworden", Takt 2:



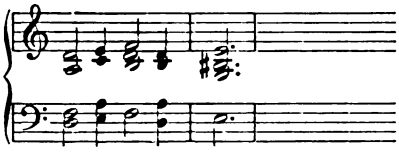
Nr. 26: „Prinz Eugen" ist gänzlich verfehlt im $^6/_8$ Takt notiert, und noch dazu ist dem Herausgeber nicht einmal der Unterschied zwischen $^6/_8$ und $^3/_4$ Takt klar!



Die Melodie von Zelter zu Goethes „König in Thule", ursprünglich im Baß, ist in die Oberstimme verlegt, zugleich aber auch im Baß beibehalten worden, sodaß folgendes Gebilde mit fortwährenden Oktaven- und Quintenparallelen entstanden ist:

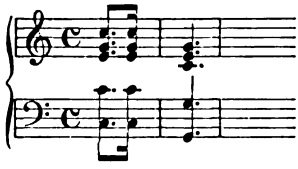


Digitized by Google



Aehnlich im Anfang folgender eigenen Melodie des Herausgebers:

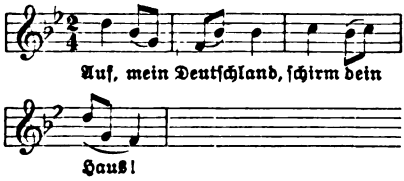
No. 120.



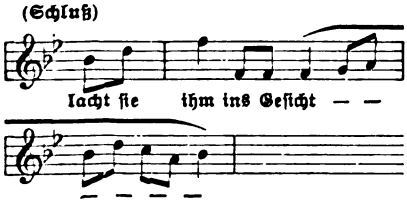
Uebrigens hat diese wie alle übrigen eigenen Melodien (Nr. 113, 171, 178, 182) eine Melodik, wie man sie in Gassenhauern und Couplets noch besser findet.

Das Schlimmste aber ist, daß eine Anzahl Texte, zu denen es bekannte, allgemein gesungene Melodien gibt, — die allerdings nicht alle frei sind —, Weisen anderer Lieder untergelegt sind, deren Charakter ganz und gar nicht dazu paßt, ja, die sich nicht einmal metrisch mit ihnen decken.

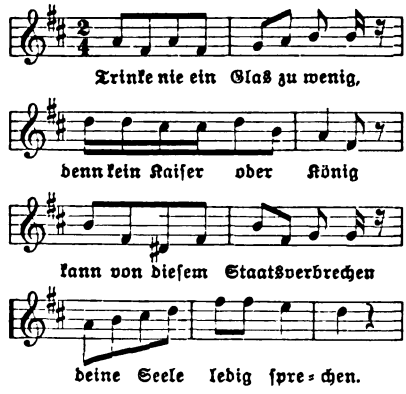
Nr. 17. Melodie: Ach wie ist's möglich dann.



Nr. 34. Das war der Graf von Rüdesheim. (Melodie: Wohlauf Kameraden.)



Nr. 150. Melodie: Leise zieht durch mein Gemüt.



Die Sache ist um so bedenklicher, als der bekannte Verlag sonst wohlberechtigtes Vertrauen genießt; tatsächlich ist sein Kommersbuch sehr verbreitet. **Wilhelm Stahl**

An die Einsender von Noten

In letzter Zeit sind uns besonders viele Noten zugegangen, deren Einsender nicht etwa auf eine Veröffentlichung warten, sondern nur von uns beurteilt sein wollen. Wir müßten eine besondere Rezensieranstalt einrichten, um allen Wünschen zu genügen, aber ernsthaft in der Tiefe nützen könnten wir auch damit nicht.* Lernende lassen sich doch am besten von einem Lehrer persönlich unterweisen; eine Schriftleitung könnte zu Privatunterricht nur dann verpflichtet sein, wenn sie es ausdrücklich bekannt gegeben hätte. Auch die Einsender, denen es um einen Platz in der Notenbeilage zu tun ist, möchten wir bitten, sich freundlichst den Zweck der Beilage zu vergegenwärtigen, damit wir nicht so oft in die Lage kommen, verneinen zu müssen. Bei dieser Gelegenheit

* Dann auch gelten in vielem die Gründe, die Avenarius zur Ablehnung von Antworten auf die Frage „Hab ich Talent?" bei werdenden Dichtern veranlaßt haben (vergleiche Kw. XV, 17).

Digitized by Google

veröffentlichen wir einige Namen, deren genaue Adressen wir nicht wissen:

Angermann, Ball, Berndt, Grube, Haudeck, Knak, Köhler, Kranz, Lindenfeld, Melzer, Michaelis, Miekby, Morche, Natorp, Oppel, Pilf, Rohloff, Schubert, Söndlin, Wolfgang, Woop.

Diese Verfasser, von denen einige unbestellbare Adressen angegeben haben, wollen uns ihre Postadresse genau mitteilen.

Außerdem liegen bei uns einige Kompositionen, deren Einsender uns nicht bekannt sind: Nachtlied von Hebbel, Abendlied von G. Keller, Jei bas, Wie ein Sturmwind, Sonett von Bürger, Gruß an die Nacht von Sturm, Waldesruhe, Abendruhe. Auch hierüber wären uns Mitteilungen unter der Adresse Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1, erwünscht.

Bildende und angewendete Kunst

Die große Berliner Kunstausstellung

Das künstlerisch Beste dieser Ausstellung ist eine Sammlung von Radierungen, die der Wiener Schmutzer sandte. Was auch oberflächlichen Betrachtern bei den Schmutzerschen Blättern auffällt, das ist: ihr großes Format. Bei Radierungen ist man an mäßige Größenverhältnisse gewöhnt, wie sie zu der etwas nervösen und kurzen Linienführung der überkommenen Technik passen. Wenn es bei Schmutzer trotzdem nicht stilwidrig wirkt, daß er bei seinen besten Blättern sich für ein stattliches Bilderformat entscheidet, so dankt er das in erster Linie seiner großzügigen Technik, die nichts Hastiges und Krauses mehr an sich hat und die Strichlagen so übersichtlich zu gruppieren weiß. Noch sieghafter aber wirkt seine Art der Lichtbehandlung. Das Vorbild Rembrandt ist unverkennbar. Nicht nur der Radierer, auch der Maler Rembrandt, der eine reichere Entwicklung durchmachte, gaben die Anregungen. Das hervorragendste Werk dieser Sammlung, das Joachim-Quartett, ist in seiner Art ein „Regentenstück", vor dem man sich ohne Gefahr schon recht klangvoller holländischer Namen erinnern kann. — Die „Schwarz-Weiß-Abteilung", in der die Sammlung Schmutzer untergebracht wurde, ist, wie gesagt, künstlerisch der eigentliche Mittelpunkt dieser Ausstellung. Und es ist gut, daß man den schlichten Griffelkünsten diese Bedeutung zuerkennt. Hier kann die moderne Malerei, die mehr und mehr in Farbenkünstelei ausartet, wieder ein einfaches und unverbildetes Sehen lernen. Neben Schmutzer treten die anderen Radierer zwar nicht so wirksam hervor, aber die tüchtige und zuverlässige Kunst der Unger, Köpping, Meyer, Forberg, um nur einige zu nennen, bewährt sich durchaus.

In der Gemälde-Abteilung hoffte man durch die Beschränkung auf die rein deutsche Kunst etwas Geschlossenes geben zu können. Daß dies unmöglich ist, solange die Besten der jungen Generation abseits stehen, abseits stehen müssen, ist klar. Vier Städte sind, nach dieser Ausstellung zu schließen, für unser Kunstleben heute von besonderer Wichtigkeit: Düsseldorf, München, Dresden, Berlin. München und namentlich Dresden sind am wenigsten vollständig vertreten.

Aus München schickten die Künstler-Genossenschaft und die Luitpoldgruppe. Die Genossenschaft konnte alte, bewährte Namen, wie Defregger, Grützner, Oberländer ins Treffen führen. Auch an einem echten Sensationsbild („Hexensalbung" von Flesch-Brunningen) fehlt es nicht. Am angenehmsten wirken sie, wo sie weder Geschichten erzählen noch tra-

Digitized by Google

gisch wirken wollen. Einige schlichte Bildnisse, wie Defreggers „Studienkopf", Theodor Alts „Im Atelier", Hohlfelds „Reinicke-Porträt" zeigen sicher das beste Können dieser Genossenschaft. — In der Luitpold-Gruppe, die im Vergleich zur Künstlergenossenschaft die Jugend vertritt, porträtieren sie lieber die Natur als den Menschen. Einige treffliche Landschaften prägen sich dem Gedächtnis ein. Die „Brandung" von Bartels, der „Sommerabend" von Hoch und eine Hochgebirgslandschaft von Baer seien genannt. Verfolgt man freilich die Ausstellungen der Luitpoldgruppe von Jahr zu Jahr, so ist ein langsames Nachlassen der künstlerisch anregenden Kraft unverkennbar, und das Schicksal Raffael Schuster-Woldans, der nun fast ganz der Manier verfiel, scheint mehr als einem dieser Gruppe beschieden.

Von den Dresdener Künstlern wurde der kalte Virtuose Hermann Prell am sorgfältigsten inszeniert. Die Kartons seiner Bilder im Albertinum füllen die Riesenwände des blauen Saales. Gute Freunde nennen ihn gern in einem Atem mit Cornelius und dabei ahnen sie wohl nicht, wie schlimm sie ihm durch die harte Nebeneinanderstellung von Beispiel und Gegenbeispiel zusetzen. Zum Ueberfluß wurde noch ein besonderer Raum mit Prellschen Aquarellen gefüllt, in denen derselbe Prell, der uns in den Kartons klassisch kommt, modern und genialisch tut; auch der Harmloseste muß hier gewahr werden, daß Prell das eine so wenig ernst ist wie das andere. Eugen Bracht, der als Lehrer in Berlin einmal eine Macht war und nun den Dresdenern gehört, zeigt sein bestes Können in dem „Herbstmorgen im Kranichsteiner Park". Und dann hat die kleine Gruppe der „Elbier" ihren eigenen Saal bekommen. Außer Müller-Breslau, der die düstere Stimmung nordischer Vorzeit zu schildern versucht, zeigt kaum einer der Gruppe etwas Neues. Einige stimmungsreine Landschaften finden sich, gut im Farbenton, schlecht im Strukturellen; das Strukturlose gilt nun einmal für malerisch.

Von den Düsseldorfern hat man so ziemlich alles gesagt, wenn man feststellt, sie sind da. Sie haben ihre beiden Mittelsäle wie immer, haben eine Menge Stilleben, Genrebilder, Landschaften und Historien hineingehangen wie immer, und sie lassen einige jüngere Brauseköpfe den sezessionistischen Mann spielen — wie immer. Diese beiden Düsseldorfer Säle gehören nun einmal zum Moabiter Programm.

Vergleichsweise am besten vertreten sind die Berliner. Einige ältere Maler wie Meyerheim und vor allen Knaus (auf dessen „Morgensonne in den Bergen" besonders hingewiesen sei) repräsentieren würdevoll die Kunst ihrer Zeit. Unter den Jüngeren nehmen sich am vorteilhaftesten die früheren Sezessionisten aus. Dettmanns „Frühstück im Walde" ist ein selten tüchtiges Stück Malerei. Leider wird Dettmann noch immer nicht die Furcht vor den bestimmten Linien los. Wohin dieses Farben-Spezialistentum schließlich führt, kann ihm Skarbina zeigen, dessen Sonderausstellung auch bei seinen Freunden viel Kopfschütteln erregt. Einer eingehenden Betrachtung zu empfehlen ist der Hans Herrmann gewidmete Ausstellungsraum. Die Bilder zeigen uns den Entwicklungsgang Herrmanns durch drei Jahrzehnte, und diese Entwicklung entspricht genau der, die Menzel, Böcklin, Thoma, Leibl durchmachten; das heißt, sie geht von der tonigen Malerei aus und arbeitet sich zu immer bestimmteren Farben

Digitized by Google

und festeren Linien durch. Die Franzosengänger behaupten von dieser Entwicklung, daß sie „nicht organisch" sei. Wir haben über die Frage eingehender bei der Menzelausstellung gesprochen. Es wird dem einen oder anderen lieb sein, die Behauptungen hier an einem weiteren Fall nachprüfen zu können. — Vom Nachwuchs unter den Berliner Malern sind zwei Bracht-Schüler zu nennen: Licht und Wendel. Der „Sonntag" von Licht ist sicher das beste Freisonnenbild dieser Ausstellung, und eines der besten der neueren Kunst überhaupt. Und Wendel, der den „Dorfalten" malte (ein plumper, uralter Holzkirchturm, vor dem die Dorfjugend im scheidenden Licht Ringelreihe spielt), wird, wenn nicht alles trügt, in der deutschen Malerei noch einmal eine Rolle spielen.

Merkwürdig unbedeutend ist diesmal die Plastik. Die Berliner Renaissance greift furchtbar um sich. Einige annehmbare Genreplastiken sind da, aber schon bei den Bildnisbüsten versagt die Kraft, und wo es ins Monumentale geht, da treibt die lapidare Phrase fürchterliche Blüten. Solche Sünden in Gips wie Eberleins „Kulturideal" sind denn doch Herausforderungen stärkster Art. Die leitenden Persönlichkeiten in Moabit zeigen sich bekanntermaßen Zugeständnissen nicht abgeneigt. Mit Unternehmungen wie der Schwarz-Weiß-Ausstellung beweisen sie, daß sie Zugeständnisse auch dem guten Geschmack machen können. Es wäre wünschenswert, wenn künftig die Skulpturabteilung mindestens ein wenig an diesen Vorzügen teilnehmen könnte. Willy Pastor

☞ Ueber Meunier

kann man auch anders urteilen, als dies in unserer heutigen Würdigung geschieht. Wie sehr, zeigt der Nachruf, den Emil Heilbut in der von ihm geleiteten Monatsschrift „Kunst und Künstler" (Maiheft) soeben veröffentlicht. Meunier wurde — begründet Heilbut — für den besten Bildhauer nach Rodin gehalten, aber er sei sicherlich nicht so groß. Heilbut sieht in ihm vor allem — den Akademiker . . . „Denn Meunier war immer ein Akademiker, wie das in allen seinen Arbeiterfiguren zu Tage tritt, die so stolz sagen: ich bin ein Sackträger, ich bin ein Kohlenarbeiter, ich bin ein Bauer auf einem Pferde! Er war das Musterbeispiel eines Akademikers. Auf natürlichem Wege — durch eigenes Nachdenken, langsam, von innen heraus, durch Selbsterziehung, nicht Unterricht, ist er zu einem Ziel gekommen, das durch die Befruchtung einer akademischen Unterweisung zu erreichen das Ideal der gewöhnlichen Künstler ist." Ein ganz großer Künstler entwickle sich anders, er fange nicht mit einundfünfzig Jahren an. Gewisse Arbeiterfiguren Meuniers „triefen" von Sentimentalität; im ganzen seien sie nur Dekoration, doch im Gegenstand herb, statt erfreulich. Das werde ihnen schaden. „Bei Menzel hat man mit Unrecht gesagt, sein Leben wäre tragisch gewesen, weil ihm keine Schüler, keine Entwicklung gefolgt wären. Das kommt uns nicht tragisch vor: er war er selbst. Eher will uns Meuniers Schicksal tragisch bedünken, von dem die Liebhaber abgefallen sind, die ihn einst begeistert begrüßt hatten. Es ist wahr, er hat ein anderes Publikum gefunden, ein weiteres, aber keins, das ihm das entschwundene ersetzen könnte. Uns kommt der Gedanke an die Theaterstücke, die von einer Wiederholung zur andern vor einem immer erneuerten Publikum erscheinen, einem ständig schlechter werdenden, wie die Direktoren uns sagen. Meuniers Ruhm hat sich ausgebreitet, er ist aber bei denen nicht mehr zu finden, die sich an-

Digitized by Google

fänglich an einigen seiner Schönheiten gefreut hatten. Wir werden annehmen müssen, daß sich das Urteil der Zukunft für den grundgütigen, sympathischen Meunier noch schärfer gestaltet. Sie wird ihn nicht einen Neuerer nennen, trotz seiner neuen Motive, eher einen Klassizisten; sie wird über die Torheit, daß man ihn in einem Atemzuge mit Rodin zu nennen wagte, absolut hinweggehen."

Kann man treffender, logischer abmessen? Weil Rodin groß ist, ist Meunier, so scheint es, klein und akademisch. Weil er akademisch und sentimental ist, hat er sein „groß Publikum". Und weil er's hat, am Schlusse seines Lebens sich erobert hat, hat er keine Liebhaber mehr. Das ist freilich schlimm, aber nicht immer ganz so schlimm, wie es aussieht.

Die Schillerfeier und der Kaiser

Um dieselbe Stunde, da man in Straßburg das Gedächtnis Schillers feierte, hielt der Kaiser, der am Schillertage gerade in der Stadt weilte, eine Parade ab. Auch sonst ist nicht bekannt geworden, daß er irgendwelche tiefere Teilnahme an diesem nationalen Festtage gezeigt habe. Das hat man nun teils betrauert, teils spöttisch belächelt, teils triumphierend an die politische große Glocke gehängt. Die Wehmütigen zitieren wohl gar, was der Dichter selbst über die deutsche Muse seiner Zeit hinterlassen hat: „Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme, sie entfaltete die Blume nicht am Strahl der Fürstengunst." Wenn er aber damals schon hinzufügen konnte: „Rühmend darf's der Deutsche sagen ... selbst erschuf er sich den Wert" — so sollten wir heute, wo auch der mächtigste Fürst keine dauernde Macht mehr auf die Entwicklung der Kunst ausüben kann, nicht trauriger sein wollen als Schiller. Der hat ja am Ende garnicht so schlechte Erfahrungen mit Carl August oder mit dem Herzog von Augustenburg gemacht. Zieht der Kaiser nun eine klare Bekundung seiner Teilnahmlosigkeit dem Gegenteil vor, so ist das seine eigene Sache, genau so, wie wenn er Kipling bewundert, sich die Widmung der Eschthruth gefallen läßt und Leoncavallo beehrt. Wie können wir ihm die Freiheit der Meinung versagen wollen, die jeder von uns für sich beansprucht? Nur dagegen haben wir uns zu wenden, wenn diese kaiserliche Privatmeinung von der Oeffentlichkeit als ein maßgebendes Beispiel aufgefaßt wird, das heißt, wenn aus der Ehrfurcht vor der Majestät, vor dem Kaiser als dem politischen Vertreter der Nation, die Folgerung abgeleitet wird, er müßte um dieser seiner Stellung willen als bestimmende Autorität auf den Gebieten unseres geistigen Lebens gelten. Ist das der Schillerfeier gegenüber geschehen? Nein. — Dann also liegt weder zur Trauer, noch zum Spotte, noch zum Triumphe ein Anlaß vor.

Schillerdraht

Es liegt im Elbetal eine schöne Stadt, reich an Kunst, reich an Gaben der Natur. Namentlich Blumen und Früchte gedeihen üppig rundum auf ihren Fluren, sodaß sie, zieht der Frühling ins Tal, wie in Blüten gebettet liegt. Und eines Tages im Mai versammelten sich an der schönsten Stelle der schönen Stadt Sendboten aus allen Gauen des Landes, um über den Schutz der Schönheit in Natur und Kunst zu ratschlagen, und sie gründeten einen Bund „Heimatschutz". Sie zu ehren aber hatte der Wirt auf die Tafeln Blumensträuße gestellt, die waren nicht aus den Blüten des Maien vor den Türen hergeholt, sondern sie bestanden aus kunstvoll gefärbtem und

Digitized by Google

geformtem Papier, und sie waren gebunden auf den geeignetsten Draht, der sich ersinnen läßt. Da erhob sich ein Redner und sprach: „Sehet diese Blumen an. Sind sie nicht köstlich? Und was bedürfte es langer Reden und großer Mühen zum Schutze der Heimat, wenn sie allenthalben vermöchte, wie diese hohen Blüten unserer Drahtkultur? Auf, laßt uns streben, daß die Unverwelklichkeit des Papieres und Drahtes Gesetz werde für alles im Lande, was da gierig und störend sich mühet, zu wachsen und zu blühen, und was doch nur dem sicheren Tode des Welkens entgegenreift!" Es mag aber sein, daß er nicht ganz so vermeinete, wie er sprach.

Als man nun in derselben Stadt nach Jahresfrist daran ging, einen großen Mann zu feiern, von dem Eingeweihte behaupteten, er sei ein Dichter gewesen, und habe auch die Blumen geliebt und in seine Dichtungen gestreut, da richtete man ihm ein Bildnis auf und schmückte es mit hervorragend schönen Blüten ganz und gar aus Papier und Draht. Der lichte Geist des erhabenen Mannes aber wandelte gerade über die blühenden und duftenden Hänge des nächtlichen Tales und erlabte sich an dem lieblichen Bilde. Da hörte er seinen Namen gewaltig anrufen, und sah sein Bild unter dem drahtlichen Schmucke. Und er erstaunte sehr. Denn, so sprach er danach zu dem großen Freunde, mit dem er täglich zusammen an der goldenen Tafel des Paradieses sitzt: „sehn Sie, lieber Goethe, zu unsrer Zeit war man noch nicht so weit mit dem Draht und was damit zusammenhängt." Jener aber antwortete: „Warum laufen Sie auch hinunter, Lieber?"

Unsere Bilder und Noten

Dem heutigen Hefte ist ein Bildnis Meuniers vorgesetzt: die Wiedergabe einer photographischen Momentaufnahme, die, obwohl sie den verwachsenen Körper nicht verschweigt, dennoch und gerade durch den Kontrast die große Ausdruckskraft des Hauptes nur um so überzeugender hervortreten läßt. Zu den weiter folgenden Wiedergaben des „Verlorenen Sohnes", des „Christus" und des „Krabbenfischers" wolle man den Leitaufsatz von Avenarius vergleichen.

Der Leser möge entschuldigen, wenn wir mit der Erläuterung zur „Gruppe aus dem Tartarus" nachhinken. Durch eines jener Versehen, die das Fatum zu verhängen pflegt, ist der Text zu spät fürs 16. Heft eingetroffen. Zunächst holen wir also nach: Schillers „Gruppe aus dem Tartarus" in der Komposition von Franz Schubert gehört zu jenen großartigen Stimmungsbildern des Liedmeisters, womit er seiner Zeit weit vorauseilend die erweiterten Ausdrucksmittel der neueren Kunstentwicklung vorausgenommen hat. Sie reiht sich ebenbürtig dem „Fragment aus dem Aeschylus", dem „Schwager Kronos" und „Prometheus" an, auch insofern, als sie die geschlossene Form der Liedweise verläßt und eine, durch die dichterische Form bedingte, freie lyrische Phantasie darstellt. Wäre nicht die gedanklich unbegründete, bloß der Befestigung des Schlußgefühls dienende Textwiederholung am Ende — die Wiederholung im Mittelteil wird nur als Veranschaulichung des wiederholten Vorgangs empfunden —, man könnte diesen Gesang für das Werk eines modernen Genies halten. Die Singstimme bewegt sich in ausdrucksvoller Deklamation über einer ganz orchestral kon-

Digitized by Google

zipierten, malerischen Begleitung, bei welcher der Spieler möglichst vergessen soll, daß er Pianist ist. Brodelnde Tongänge, „graue" Harmonien schildern den „Trauerlauf" des Cocytus, des Stromes der Unterwelt, dem nachgehend wir in den Tartarus gelangen. Alsbald ändert sich das Notenbild. Das Geschiebe der scharf rhythmisierten Stimmen spiegelt die Schmerz- und Verzweiflungsgeberden der Verdammten. Ueberaus plastisch wird das langsame, immer gespanntere Aufblicken durch die chromatische Steigerung der Deklamation („ihre Blicke spähen bang nach des Cocytus Brücke") wiedergegeben, sehr anschaulich der träge Fluß in der Viertelbewegung der Mittelstimmen, während der Gesang darüber mit einer weitgezogenen Trauerphrase aufklagt. Und nun schildert eine obstinate Achtelbewegung die eintönige Oede des Schreckensortes, die, weit entfernt, monoton im abspannenden Sinne zu wirken, mit jedem Takt ihren furchtbaren Eindruck steigert und die Phantasie stärker in ihren Bann nimmt. Interessant ist auf dem Höhepunkt des Ganzen die Behandlung des zweimal gebrachten Wortes „Ewigkeit", wo einmal die absolute Erhabenheit des Begriffes, das zweitemal seine verhängnisvolle Bedeutung für die Unterweltler durch den einfachen Wechsel der Harmonie ausgedrückt wird. Mit mächtiger Stimme gesungen verfehlt diese Musik ihre Wirkung nie. Man hat sie übrigens auch durch einen Männerchor (unisono) schon sehr wirksam zu Gehör gebracht.

Richard Batka

Unter den Beilagen dieses Heftes bringen wir von Gluck drei Stücke aus der sogenannten Maienkönigin. Nicht der historische Geruch treibt uns auf die Fährte dieses reizenden Liederspiels. Es ist die älteste Musik, die wir heute zu einer szenischen Vorstellung genießen können. Aber wie mit ewig-holder Gegenwart beglücken diese herrlichen Melodien. Absichtlich seien sie vor Bruckner gestellt, als Belege zu dem, was Halm in seinem heutigen Aufsatze über die naive Melodie als Trägerin echten Fühlens ausführt. Unwiderstehlich nimmt die Klage Philints gefangen: der F-dur-Satz ist das Muster einer ausdrucksvollen Melodiebildung. Im dritten Takt vereinigen sich auf dem ersten Viertel wie auf einem Pfeiler die Bogen der vorhergehenden und der folgenden Takte; oder: jenes Viertel ist der Schwerpunkt, über dem die ersten vier Takte schweben. Der Sänger tut gut, nach dem Worte „klang" nicht zu atmen; sonst würde er ein bedauerliches Unverständnis an den Tag legen. Aehnlich die Verhältnisse beim Wort „Sang". In der freien Uebersetzung läßt nun Kalbeck einen Fragesatz folgen; diese Wendung, auch in der zweiten Strophe der Ausrufesatz, ist äußerst glücklich. Musikalisch bedeutet in der Tat die melodische Linie zu dem „Ach, was soll nun das Schalmein?" eine Frage. Die „Antwort" ertönt in dreifacher Bekräftigung, wobei am Schluß die vergrößerten Notenwerte aufs schönste beruhigen. Das Duett in G-dur, zwischen Lisette und dem Pächter, — wir bringen den ersten Abschnitt — fesselt durch den Ausdruck feiner Schelmerei. Der Text ist wiederum sehr gelungen und schmiegt sich dem musikalischen Bau eng an. Umgekehrt wie im F-dur-Stückchen ist hier die Trennung nach „gestehe" und „Wehe" bemerkbar zu machen. Wie fein rafft die Melodie nun die vier nächsten Takte als Einheit zusammen und steigert sie durch einen dreitaktigen Anhang! Die Antwort des Pächters befestigt wieder die viertaktige Gliederung. Im weiteren Verlauf beachte man nach dem achttaktigen Zwischenteil wieder die sieben Takte der Lisette: sie haben, wie der Beginn des Ganzen, die Pause nach dem zweiten Takt und schließen

Digitized by Google

sich doch im Charakter der Fortführung („Liebe wird lind") an. Daß es zum Schluß geht, lassen die paar bezeichnenden Abänderungen merken. Was den Rhythmus betrifft, so machen wir darauf aufmerksam, wie deutlich beide Sätzchen das Wesen des $^4/_4$- und des $^2/_4$ Taktes abspiegeln. — Die Cis-moll-Klage Philints ist einfach und klar genug geformt; um so eindringlicher machen wir auf den Gehalt aufmerksam. Es steckt etwas Schubertisches in dieser herrlichen Melodie! Die nachschlagenden Achtel möge man weder hastig noch grob hinsetzen; sie teilen ja nur die Akkorde, die vielleicht an der Stelle „Meiner Sehnsucht tiefes Ach!" zusammengegriffen werden könnten; doch hebt sich der Einsatz der Wiederholung auch so genügend ab. — Die drei Stücke sollen nicht das Letzte sein, was wir aus der „Maienkönigin" mitteilen. Ein andermal wollen wir auch die geschichtlichen Grundlagen erörtern; für den ersten Eindruck sind sie in keiner Weise notwendig. Jener Gelegenheit sparen wir auch die Bemerkungen über die szenischen Vorgänge auf.

Zwei Beispiele aus dem ersten Satz der fünften und aus dem Andante der vierten Symphonie von Bruckner sind dazu bestimmt, Halms Aufsatz zu erläutern. Es könnte scheinen, als seien die beiden Melodien einander ziemlich ähnlich. Choralartige Einleitungen und Begleitungen finden sich in mehreren Symphonien Bruckners. Jeder einzelne Fall zeugt aber für die vollfließende Erfindungskraft. Wollte man hier von Manier sprechen, so müßte man auch Bachs Vorliebe für die Harmonisierung gegebener Choräle eine Schwäche nennen.

Als fröhlichen Abschluß denken wir uns das kleine Lied von Gleitz, den wir hiemit wieder in Erinnerung bringen. Neben dem Sänger wird sich auch der Klavierspieler freuen, ein Miniaturstückchen zart und duftig vorzumusizieren. K G

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google

CH. W. GLUCK (?)

LIED DES PHILINT

aus der sog. „Maienkönigin"

1. Wenn die Hir - ten - flö - te klang in zar - ten Lie - bes - tö -
2. Blu - men, die beim Mor - gen - glanz im Gar - ten ich ge - fun -

PIANO

nen, schall - te drein mit sü - ßem Sang die Stim - me
den, hab ich oft zu Strauß und Kranz für mei - nen

mei - ner Schö - - nen. Ach, was soll nun das Schal -
Schatz ge - bun - - den. Klee und Veil - chen wirft sie

mein? Ant - wort brin - gen auf mein Sin - gen mag mit Klin - gen E - cho
hin! Schmiegst dich Flie - der, nie - mals wie - der an das Mie - der mei - ner

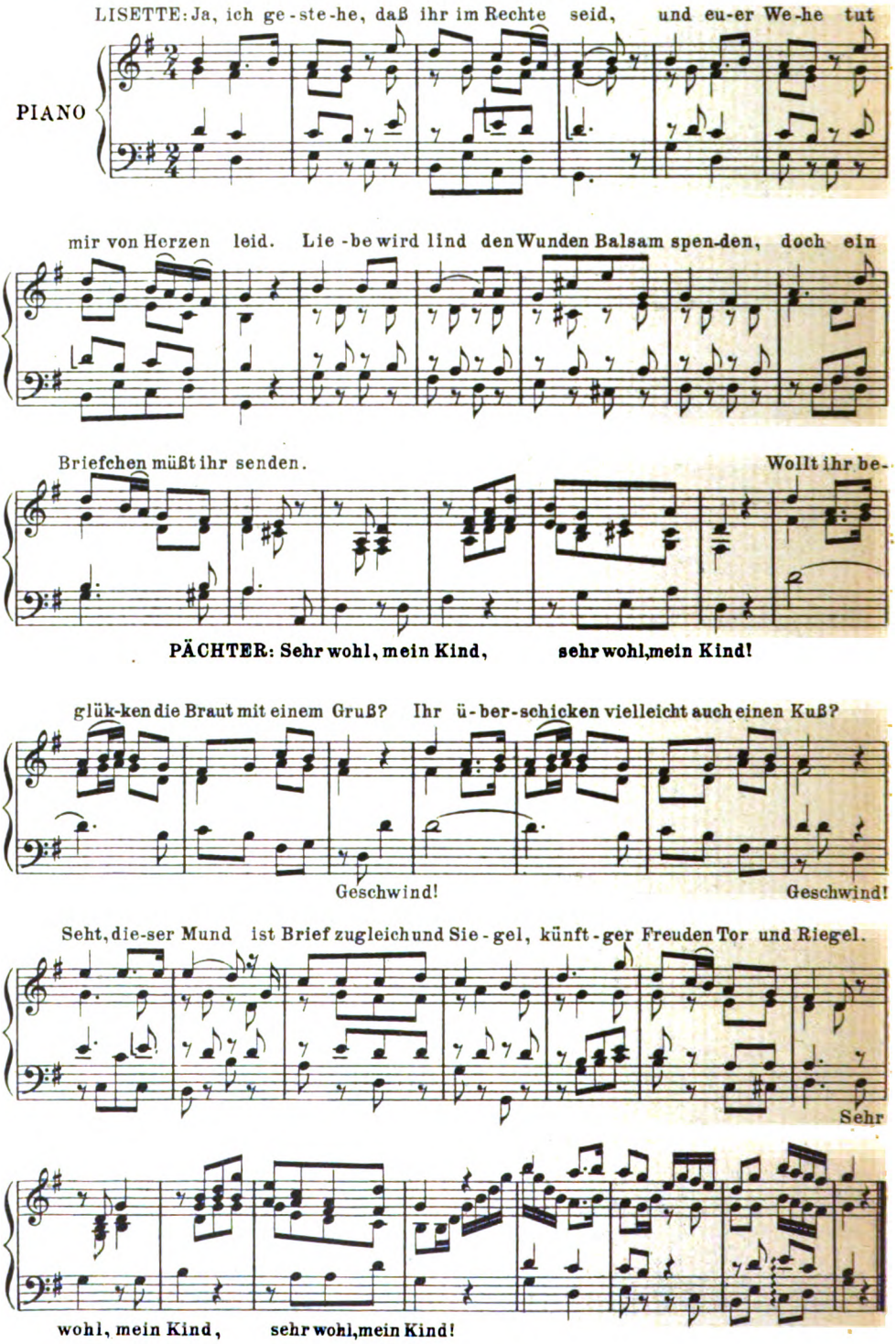
ganz al - lein.
Schä - fer - in.

Mit gütiger Bewilligung des Herrn Max Kalbeck in Wien
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

Digitized by Google

CH. W. GLUCK

DUETT
aus der sog. „Maienkönigin"

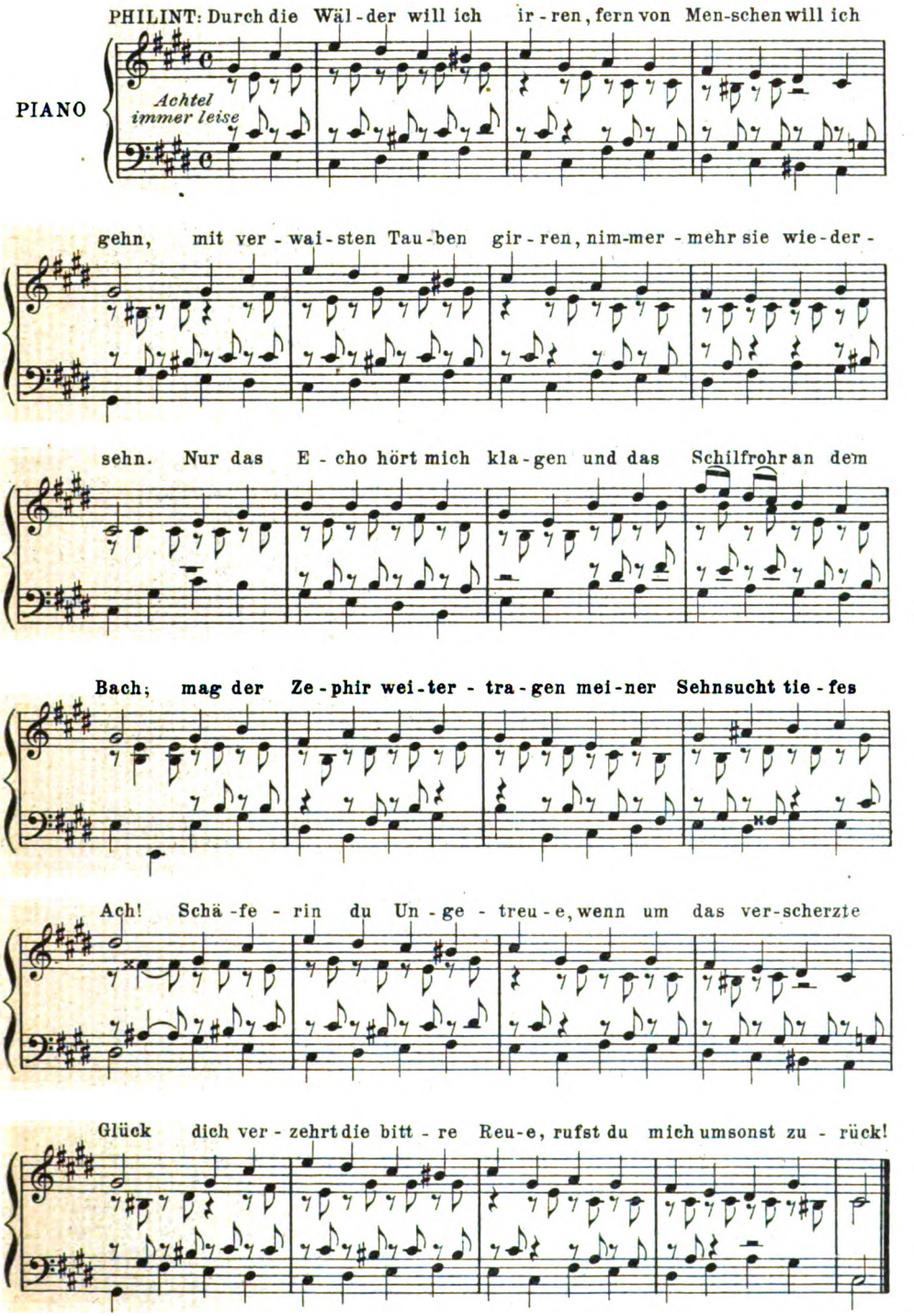


Mit gütiger Bewilligung des Herrn Max Kalbeck in Wien
56889

Digitized by Google

CH. W. GLUCK (?)

LIED DES PHILINT
aus der sog. „Maienkönigin"



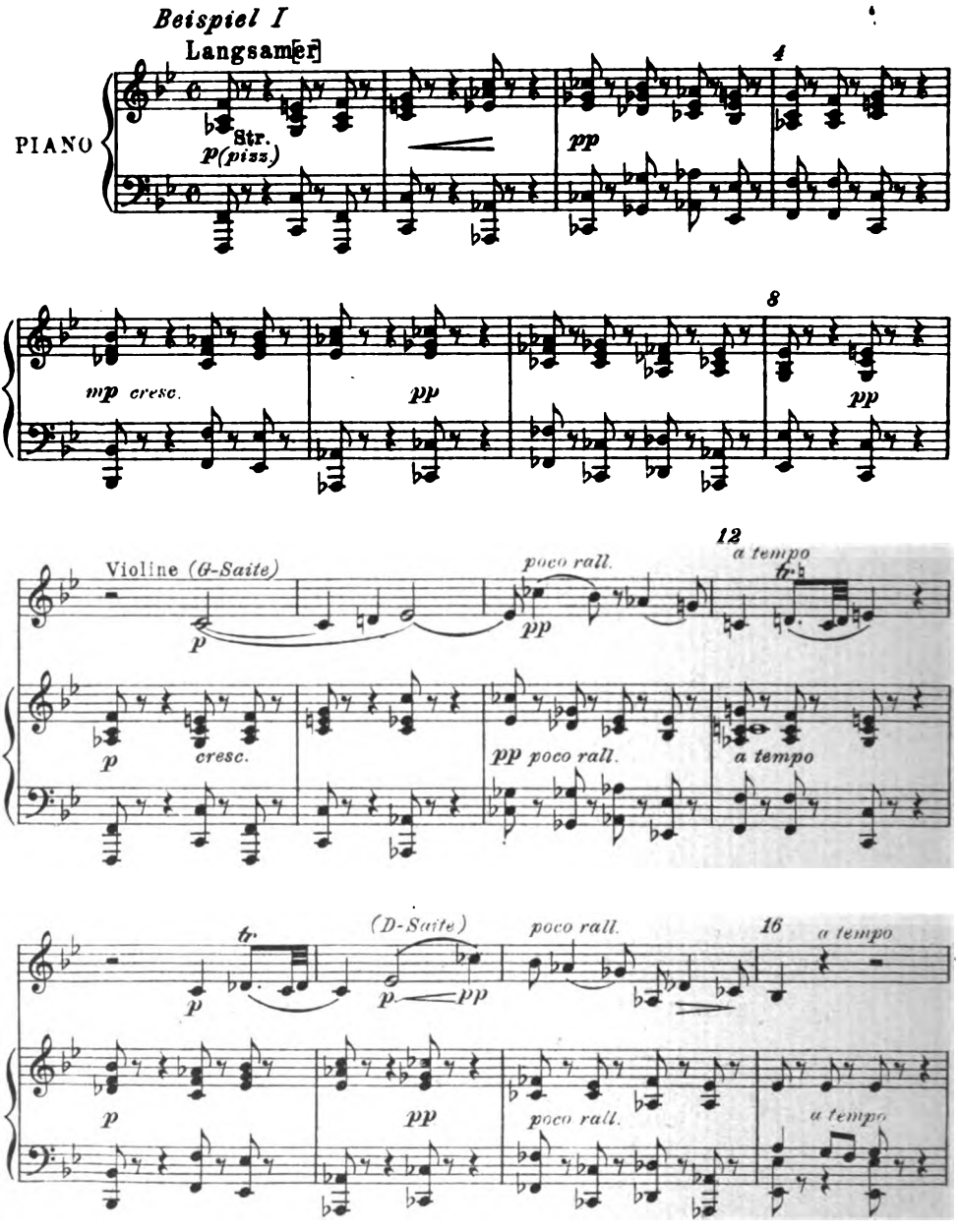
Mit gütiger Bewilligung des Herrn Max Kalbeck in Wien

Digitized by Google

ANTON BRUCKNER

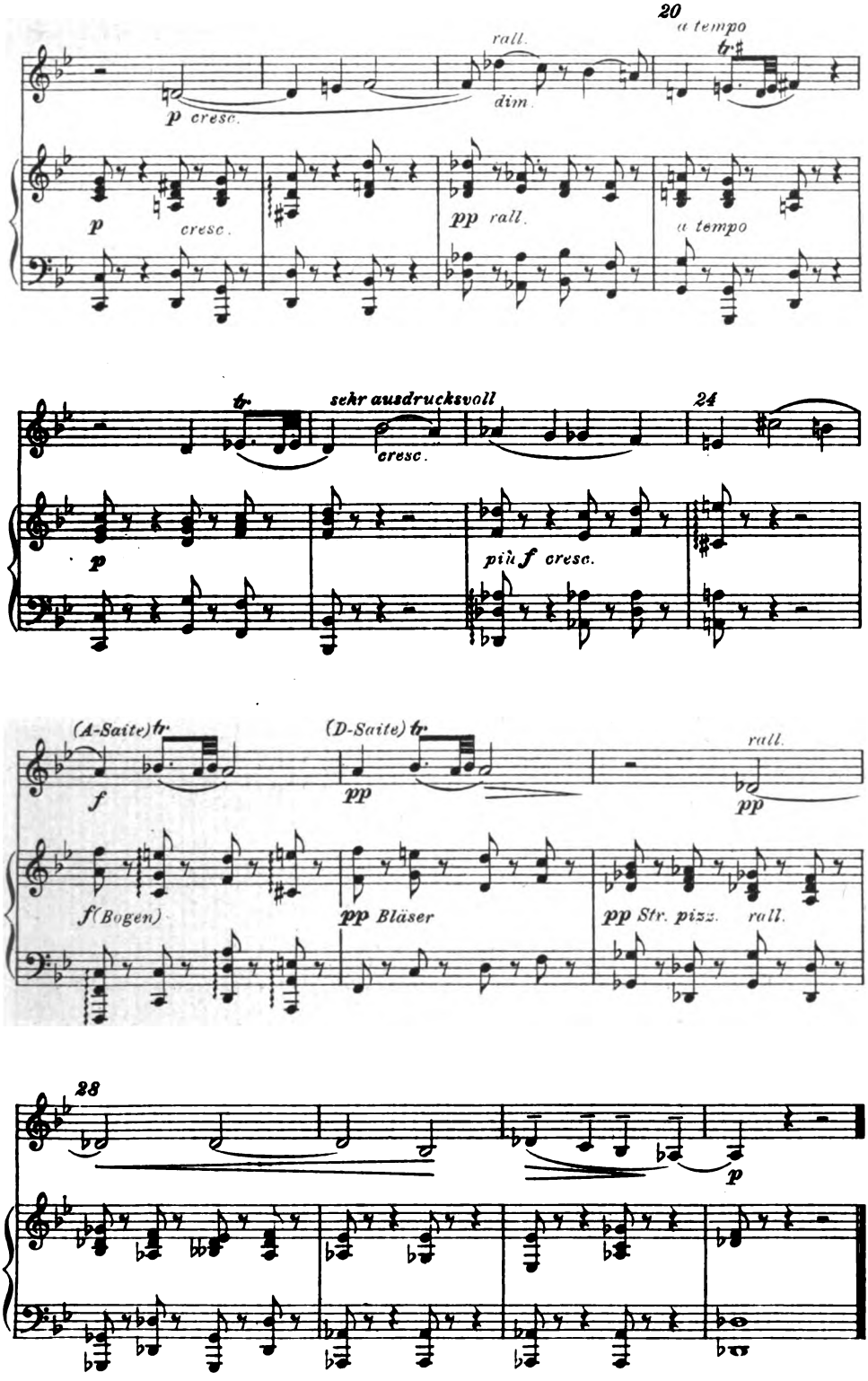
AUS DER FÜNFTEN SINFONIE

Beispiel I



Mit Genehmigung des Verlags Ludwig Doblinger in Wien

Digitized by Google

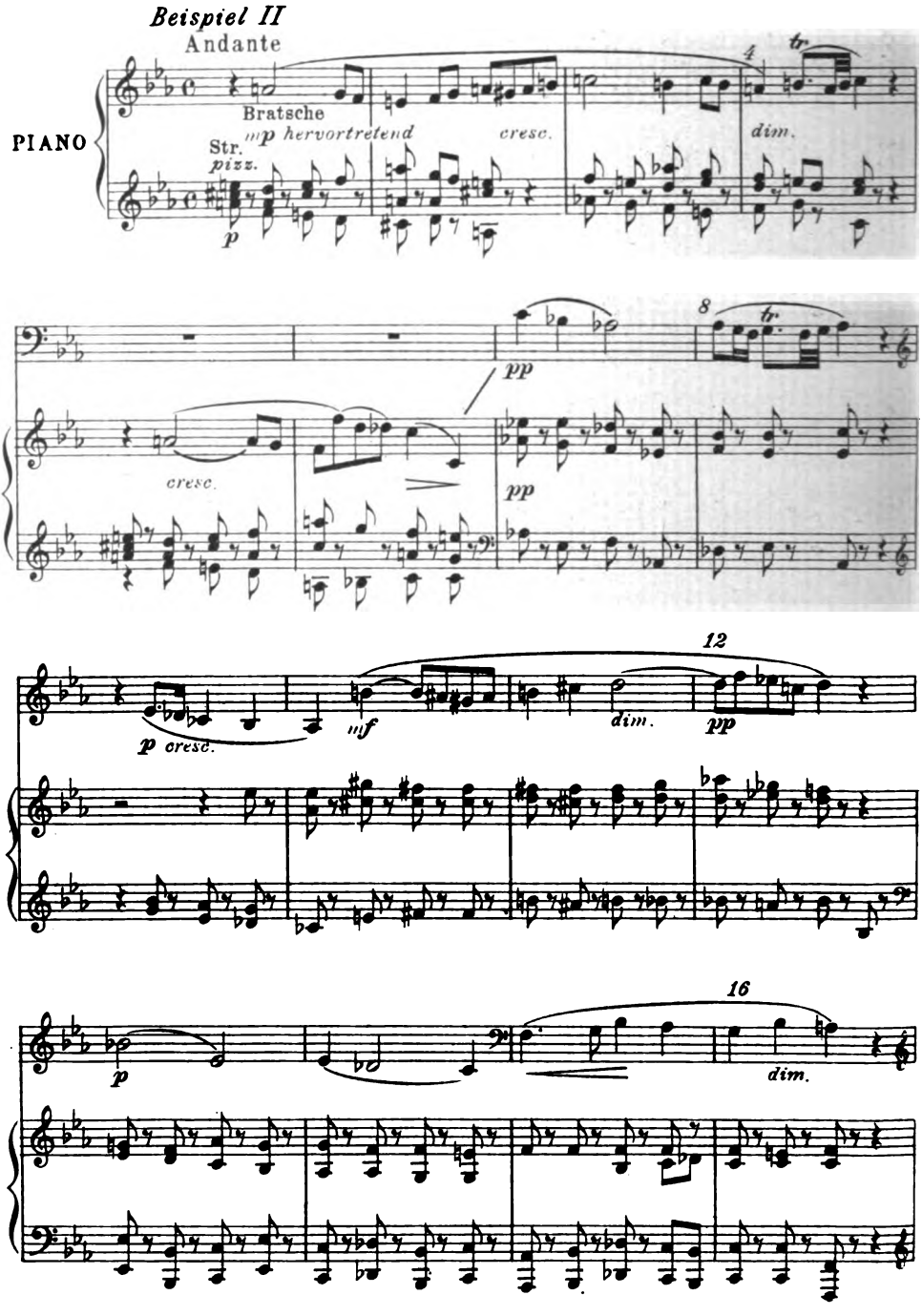


Digitized by Google

Anton Bruckner

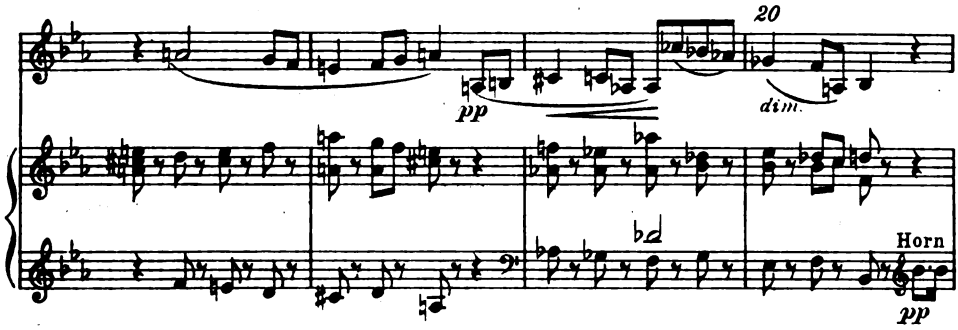
AUS DER VIERTEN SINFONIE

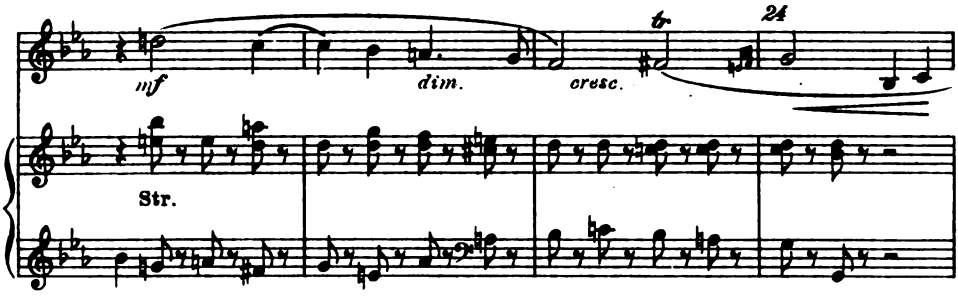
Beispiel II

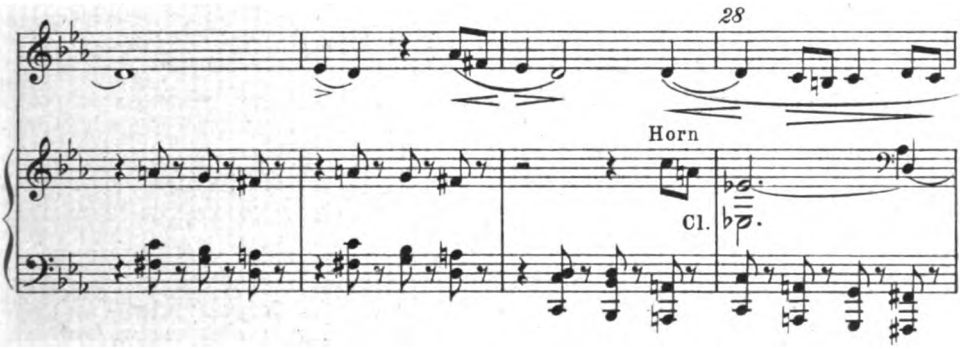


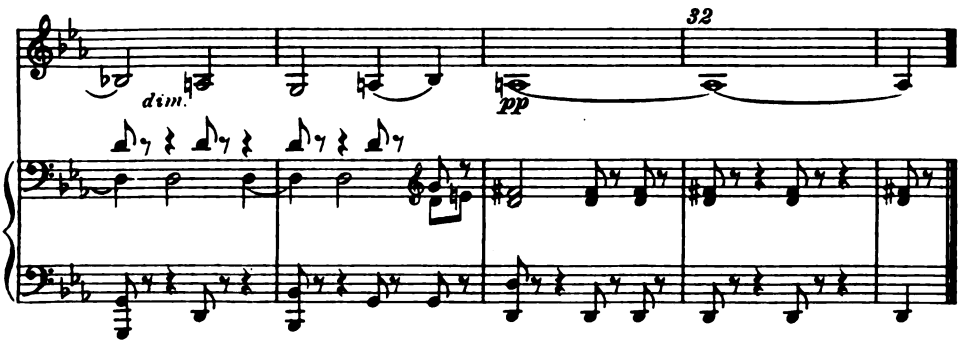
Mit Genehmigung des Verlags Albert Gutmann in Wien

Digitized by Google







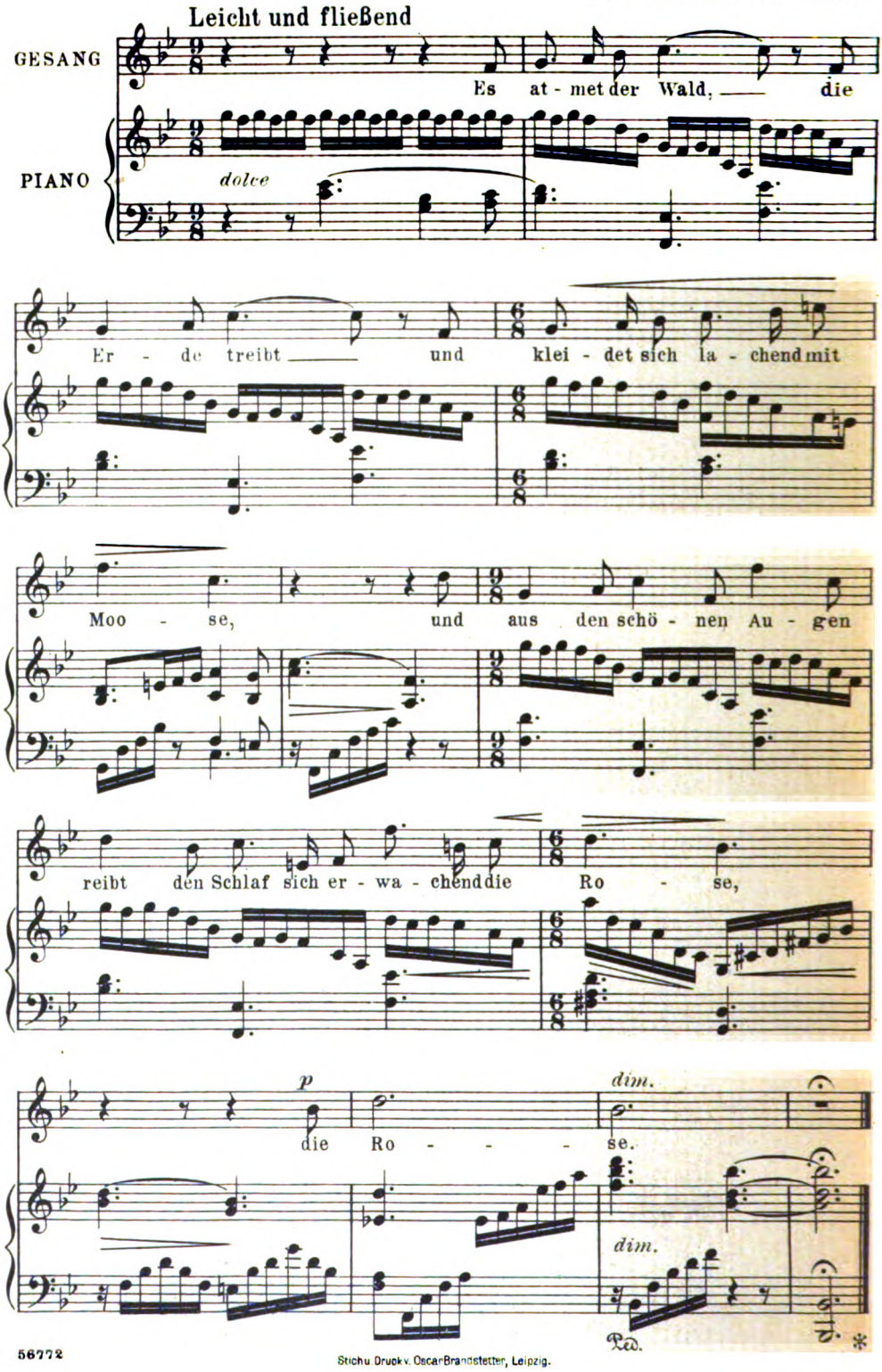


Digitized by Google

KARL GLEITZ

Ad. Böttger

ES ATMET DER WALD



56772

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Zweites Juniheft 1905

18ter Jahrgang Heft 18

Freiluft-Musik

Ich sitze im Park und schaue ins Abendrot. Der Flieder duftet und aus der Weite klingt Musik herüber. Zarte, das Gemüt weich auflösende Musik. Ich lausche und genieße. Wie das Tonstück heißt? Ist mir einerlei. Der Park in seiner Frühlingspracht, die laue Luft, der Abend, die Duft- und Tonwellen — alles verschwimmt und fließt in eine einzige Stimmung zusammen, deren beruhigender Macht sich die Seele gerne gefangen gibt.

Daß entfernte Gartenmusik ihren Reiz hat, weiß eigentlich jedermann. Aber seltsam ist es, wie sich in unsern öffentlichen Gärten und Parks die Menschen in die Nähe des Musikpavillons drängen, wie er bei der Anlage schon fürs Auge in den Mittelpunkt gestellt wird, wie auch die sogenannte Promenade so dicht als möglich an der Kapelle vorüberführt, wie hier überall der Grundsatz zu gelten scheint: Je näher, je besser. Statt zwischen dem Orchester und den Hörern einen entsprechenden Zwischenraum zu lassen, schiebt man die Tische oft dicht an den Pavillon, und es gibt wunderbarerweise immer noch Menschen, die sich nicht scheuen, stundenlang in dem betäubenden Lärm der Janitscharenmusik auszuhalten, an deren Ohren die wildesten Attaken der großen Trommel und des Bombardons versagen. Leute aber, welche die Hörverhältnisse eines Gartens ordentlich auskundschaften, die stillen Plätzchen durchproben, wo die Musik so oder so am besten tönt, gehören zu den großen Seltenheiten. „Du lieber Himmel! Musik im Freien! Davon wird man doch kein Wesen machen. Man nimmt sie eben wie sich's trifft, und das Schöne an ihr, wenn sie von der Ferne her klingt, ist doch nur, daß man ungestört dabei plaudern kann." So reden die meisten. Die wenigen Feinschmecker der Gartenmusik aber kosten alle sich darbietenden Nuancen aus, freuen sich an den „natürlichen" An- und Abschwellungen des Getöns, die der Wind in das Spiel zufällig hineinkomponiert, an den eigentümlichen gedämpften Klangfarben, welche sich aus den Resonanzverhältnissen dieser oder jener Bank ergeben, an der von allen Nebengeräuschen und Unreinheiten der Tonerzeugung auf dem Weg ans Ohr befreiten Mischung der Klänge. Sie werden verklärt und — merkwürdig zu sagen — zugleich dämmerhaft dabei, je mehr ich nun tiefer in den Park hineinschreite. Die Stimmen verschmelzen und man glaubt sie doch deutlicher einzeln verfolgen zu können. Bum, bum, bumbumbumm tost die große Trommel. Zuletzt hört man

Digitized by Google

nur noch sie, und nur hier und da bringt einem ein Luftstoß gleichsam einen Fetzen des übrigen Tongewebes mit herüber.

Ich finde: man beobachtet solche Wirkungen der Musik im Freien nicht genug, oder man wird zu wenig angeleitet, darauf zu hören. Auf Musikempfängnis in geschlossenen Räumen trainiert man unsere Organe. Aber so wie wir jetzt lernen, das, was das Auge des Malers aus der Natur, aus dem Leben herausgeschaut hat, in der Natur, im Leben selbst wiederzufinden und dort aus erster Hand zu schöpfen, wie uns ein besonnter Baumstamm, die Silhouette eines Hügels, die geschmeidige Bewegung eines Tiers eine Augenweide bieten und eine Steigerung der Lebensfreude bescheren kann, so sollte man auch belehrt werden, den Ohrenschmaus mit wachen Sinnen zu genießen, den Natur und Leben rings umher kredenzen. Ueber Naturmusik habe ich schon früher einmal im Kunstwart gesprochen. Heute seien der wirklichen Musik im täglichen Leben ein paar Worte gewidmet. In den Schulen hört man davon so gut wie nichts. Da blickt man sogar mit stolzer Verachtung auf das ganze Genre der Freiluftmusik herunter, und wir müssen von den — Dichtern uns unterrichten lassen, welcher Reiz in ihr liegt, um sie überhaupt zu schätzen. Liliencron macht aufmerksam auf die zauberhafte Stimmung, welche eine schlichte Harmonika, wie sie die Arbeiter abends vor der Haustür spielen, durch die Gassen breitet, oder er schildert uns die freudig aufregende, die Pulse beflügelnde Wirkung der vorüberziehenden Militärmusik. Mörike gibt in dem unvergeßlichen „Auf einer Wanderung" einen andern Eindruck beim Betreten des „freundlichen Städtchens" wieder:

Aus einem offnen Fenster eben,
Ueber den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Glockentöne schweben,
Und Eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüten beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.

Mit solchen Dichterstellen im Kopfe nimmt man dann ähnliche Eindrücke, die einem im Alltagsleben selbst unmittelbar begegnen, viel leichter und rascher auf, weil der Sinn einmal zur Empfänglichkeit dafür gestimmt ist. Unendlich mehr wäre natürlich aus den Werken unserer Tonmeister zu gewinnen, wo eine Fülle der feinsten Beobachtungen über die Klangphänomene der Freiluftmusik niedergelegt ist. Charakteristische Beispiele aus der Opernliteratur gäb' es eine Legion, vom Verklingen des Bauerntanzes im „Freischütz" bis zum Anrücken des Aufzuges der Meistersinger auf der Festwiese, von der Jagdmusik im „Tannhäuser" bis zu den Waldhörnern zu Beginn des zweiten Tristanaktes. Beispiele, die mir, wahllos, zufällig unter die Feder kommen. Noch sei ein weiteres aus dem Bereiche der Tonlyrik angeführt: Hugo Wolfs „Schon streckt' ich aus im Bett die müden Glieder" im „Italienischen Liederbuch". Wie da der Lautenspieler durch die Straßen wandelt, plötzlich um eine Ecke biegt und sich damit sogleich das Klangbild ändert, das

Digitized by Google

ist genial erlauscht und mit verblüffender Anschaulichkeit durch den leisen Ruck der Tonart von as nach c und wieder zurück versinnlicht.

Es ist nicht meine Absicht, hier alle Fälle und Möglichkeiten der Musik im Freien zu erörtern. Das ergäbe sonst ein langes Kapitel und manche schwierige Frage an die hohe Obrigkeit, die, im Reiche wenigstens, mit ihren gestrengen Vorschriften die guten alten Straßenmusikanten so gut wie ausgerottet hat. Einzig der Leierkastenmann hat sich erhalten als „Träger" unserer musikalischen Volkskultur — freilich, was trägt er außer den Gassenhauern vor? Vor dem „Einzug der Gäste auf der Wartburg" schreckt er längst nicht mehr zurück. Und doch hätte auch er und seinesgleichen eine Mission für die Freiluftmusik zu erfüllen. Kehren wir indes zu ihrer gewöhnlichsten Erscheinungsform, zum Gartenkonzerte zurück. Daß diese Institution, was die Wahl der einzelnen Vortragstücke anlangt, im höchsten Grade reformbedürftig ist, wurde an dieser Stelle schon sattsam zu mehreren Malen besprochen. Aber noch ist etwas Grundsätzliches über die instrumentale Einkleidung des Genres zu sagen, welche dem wohlverstandenen Zwecke durchaus nicht immer angepaßt wird. Das leuchtende Vorbild aller unserer Gartenkapellen ist nämlich das Militärorchester. Eine Zusammenstellung von Tonwerkzeugen, die dazu dienen soll, die ermüdeten Nerven einer marschierenden Truppe durch rhythmische Antriebe und rauschende Betäubung zu beeinflussen und diesen Zweck auch vollkommen erreicht, wird als gleich geeignet befunden, auch das Erholungsstündchen friedlicher Menschen zu begleiten und die Verdauung des Nachmittagskaffees zu beschleunigen. Gewiß taugt ins Freie nur das robuste Blasorchester, aber dieses läßt doch wahrlich noch andere als die militärischen Klangwirkungen zu. Hier könnten tüchtige Komponisten, welche ein falscher Ehrgeiz bisher ausschließlich auf das Gebiet der Oper, der symphonischen Dichtung usw. hinlenkte, ein ersprießliches, in jeder Hinsicht lohnendes Feld der Tätigkeit finden, indem sie Werke eigens für Gartenkonzerte schüfen. Das Lohengrin-Vorspiel oder die Figaro-Ouvertüre für einen Bläserchor arrangieren ist Barbarei. Eine gute Gartenmusik mit künstlerischer Ausnutzung der akustischen Gegebenheiten des Gartens zu schreiben, die Gattung aus den Fesseln des Wachtparadestils befreien und individualisieren, das scheint mir keine überflüssige, sondern eine sehr dankbare Aufgabe zu sein. Vor allem fehlt es nicht so sehr an belebenden, anregenden Tonstücken von Tanz- oder Marschcharakter, sondern an solchen, welche sozusagen die Flächenwirkung des Orchesterklanges oder an solchen, welche den getragenen Ton und seine Fernwirkung zur Geltung bringen. Wir dürfen nicht hoffen, im Handumdrehen unseren Kapellen die unsereinem ganz unerträglichen Opern- und Operetten-Potpourris zu verleiden, welche das A und O aller Sommermusiken bilden. Denn das große Publikum verlangt diese Kost; kein Dirigent (der ja überall vom Vorteil des Gastwirts abhängt) dürfte es wagen, sie ihm vorzuenthalten oder zu verweigern. Aber gewiß würden eben diese Dirigenten sehr geneigt sein, zwischendurch regelmäßig Nummern einzuschieben, die auch

Digitized by Google

einem besseren Geschmack zusagen und mit der Zeit erziehlich wirken könnten, deren eigentümlicher, aus der besondern Beschaffenheit des Raumes geholter Effekt den Hörern sehr bald einginge. Es empfiehlt sich zur raschen Einbürgerung, solche Nummern regelmäßig an einer bestimmten Stelle des Programms zu bringen und durch die Macht der Gewohnheit zu stützen. Wenn jeder weiß: sobald die Sonne untergeht, steigt die offizielle Serenade, und die hört man sich am besten aus der Entfernung an, so richten sich die Leute bei ihren Spaziergängen ebenso sicher darnach, wie sie im zoologischen Garten auf die Fütterung der Raubtiere passen. Das verliehe nicht nur den Programmen, ja dem ganzen Gartenleben einen festen Punkt, nach dem sich die Einteilung der Vortragsordnung und des Aufenthaltes regelt, sondern gäbe auch unsern Komponisten mannigfache Anregung, denn der Bedarf wäre groß und mit vorhandenem Notenmaterial nur zum kleinsten Teile zu bestreiten. Am ehesten noch aus den der Praxis dienenden Abendmusiken der klassischen Zeit, wogegen man auf die für Konzertzwecke komponierten Serenaden der Brahms, Dvorak, Richard Strauß u. a. von vornherein verzichten und eine ganze Literatur in der Hauptsache ganz neu hervorbringen müßte.

Was man bisher aus dem Gartenorchester an besonderen Wirkungen herausgeholt hat, ist wenig und läßt sich mit dem Worte: Flügelhornsolo erschöpfen. Der Gedanke, so recht aus dem Milieu geboren, scheint mir an sich gesund zu sein, wie schon die nie versagende Wirkung auf den naiven Zuhörer bestätigt. Seit er durch Gustav Mahlers „Dritte" sogar symphoniefähig geworden ist, dürfte er auch einer edleren Behandlung würdig erachtet werden. Aber ist die Komposition für den freien Raum einmal dem unzulänglichen Handwerk abgenommen und in die Hände von Künstlern gelegt, so werden findige Köpfe — man denke an die analogen Erfahrungen im Kunstgewerbe — mit schöpferischer Phantasie auch noch manche neue Wirkung herausbekommen. Man beklagt ja die stimmenselige Detailhuberei in der modernen Musik. Wohlan, so wäre hier durch den Zwang zum Fresko ein Gegengewicht geboten. Aber beileibe nicht etwa auf der Linie der „Amsel im Buchenhain" und ähnlicher beliebten „malerischen" Gartenstücke fortgefahren! Im Winter, im Konzertsaal hör' ich mir ein Tonstück „aus der Natur" ganz gerne an, weil es liebe Erinnerungen an Sommer und Sommerlust wachruft. Aber von Instrumenten imitieren zu lassen, was die gefiederten Virtuosen in den Wipfeln der Bäume „echt" und ohne Honorar besorgen — das erinnert mich zu sehr an das famose „künstliche Echo" aus den Fliegenden, um es nicht abgeschmackt zu finden.

Aus dem jeweiligen Zweck heraus würde sich dem Tonkünstler eine Menge verschiedener, lebensvoller, weil dem Leben dienender Formen und Färbungen ergeben. Im Gegensatz zu der weichen, träumerischen Serenade würde die „Morgenmusik" einen frischen, aufgeweckten Charakter haben. Wir brauchen Stand- und Marschmusiken aller Art, und schließlich soll man einen jubilierenden Oberförster, einen neugewählten Bürgermeister oder Rektor mit

Digitized by Google

andern Klängen begrüßen oder heimbringen als den Schützenkönig oder den Veteranenhauptmann. Brauchten wir nicht immer von der Oper und Operette zu borgen, wenn wir für irgend einen Anlaß des öffentlichen Lebens den Beistand der Musik benötigen, würde das Gefühl für Unterschiede — den bekannten Hamburger Theaterdirektor Pollini hat man mit Wagners Trauermarsch auf Siegfrieds Tod zu Grabe geleitet — verfeinert, und wäre das Theater nicht so sehr das Vorbild als der Spiegel des tatsächlichen Volkstreibens, hätten wir erst eine reichdifferenzierte „Gelegenheitsmusik" in gutem Sinne: so würde dies gewiß die Wahrhaftigkeit unserer Lebensführung begünstigen und zur Veredelung der Vergnügungen, der Geselligkeit beitragen.

„Träume eines Ideologen!" höre ich. Weshalb müssen es Träume bleiben? So wie die bildenden Künstler, die ehedem nur Denkmale, Prachtbauten und Gemälde schufen, jetzt den Meister Tapezierer, den Maurer und Musterzeichner mit seinen Schablonen zurückdrängen, so werden einmal die schaffenden Tonkünstler, denen noch immer der Konzertsaal als die allein standesgemäße Arena ihres Talentes erscheint, ihren Wirkungskreis auf die Freiluftmusik erweitern, dieselbe auf eine höhere Stufe heben und selbst dabei nicht schlecht fahren. Denn abgesehen von den materiellen Vorteilen kann die enge Fühlungnahme mit dem Leben nur wohltätig auf ihr freies, von ungebundenen Zielen geleitetes Schaffen zurückwirken.

Richard Batka

Willensfreiheit und modernes Drama

Persönliche Meinungen und vergessene Selbstverständlichkeiten

Die Vernachlässigung der Philosophie hat sich auch an den Dramatikern unsrer Zeit gerächt. Allerdings befand sich die heutige Generation im Nachteil früheren Generationen gegenüber, denn wir haben das Werden eines imposanten philosophischen Systems nicht miterlebt. Die Wortführer des längst entschlafenen vulgären Materialismus oder Eduard von Hartmann oder Nietzsche können nicht als Philosophen gelten oder wenigstens nicht als solche großen Stils. Nicht nur für die Schulphilosophie, sondern für jeden, der irgendwie durch ein belangreiches System einer früheren Philosophie hindurchgegangen ist. Schopenhauer war uns zeitlich noch am nächsten. Und haben wir auch das Werden seiner Weltanschauung nicht miterlebt, so doch ihren Einfluß. Für den Dramatiker kommt jedoch Schopenhauer, dieser dramatische Antichrist, ernsthaft nicht in Betracht. Seine Anregungen können den so wichtigen Aktionstrieb nur lähmen und haben es auch getan. Und doch kommt kein Dramatiker, der seine „Mode" überdauern will, ohne „Weltanschauung" aus. Das Gerüst, die Knochen dazu kann nur eine Philosophie geben. Daß sich kein Dramatiker mit Haut und Haaren irgend einem philosophischen System verschreibt, ist selbstverständlich. Das tut eine selbständige Intelligenz überhaupt nicht. Und noch jeder Dramatiker von Belang war eine solche. Ein reiner

Digitized by Google

Lyriker mag ohne selbständige Intelligenz auskommen,* ein Dramatiker so wenig wie ein großer Baumeister. Sie sind unter den Künstlern die, denen eine solche Intelligenz außer allem andern, das sonst den Künstler macht, nicht fehlen darf. Sie sind auch die einzigen, denen der Intellekt in ihrer Kunst immer wieder böse Streiche spielt. Die Rückseite der Medaille. Wir brauchen nur an Hebbel zu denken. Welche Rolle spielt in seiner Kunst der Intellekt, welche Streiche spielt er ihr! Und um auf den Anfang und die Hauptsache in diesem Zusammenhang zurückzukommen: ohne Hegel ist Hebbel nicht Hebbel. Man denke an Hegels Lehre vom Staat und an Hebbels „Agnes Bernauer", ein meines Erachtens zu Unrecht unterschätztes Drama. Oder man erinnere sich an Schiller und seine Stellung zu Kant. Ohne sie ist für mich das reifste deutsche Drama, Wallensteins Tod, nicht denkbar. Man sieht hier auch, daß ich nicht so unsinnig bin zu glauben, ein Dramatiker solle eine philosophische Idee oder gar ein philosophisches System dramatisieren. Wohl aber erachte ich es für einen Vorteil, gar für eine Notwendigkeit, daß in jedem Dramatiker, der nicht nur für den Tag lebt, ein solches System, solche Ideen Fleisch und Blut werden. Selbst Shakespere wäre ohne die philosophischen Ideen der Renaissance etwas ganz anderes, und gewiß nicht größer um deswillen.

Hiermit hängt es zusammen, daß jeder Dramatiker von Bedeutung auch Ethiker ist. So wenig es eine Philosophie ohne Ethik gibt, so wenig einen Dramatiker ohne sie. Selbstverständlich denke ich dabei nicht an irgendwelche Normalmoral, sondern an eine philosophische Ethik. Unsere Zeit hat eigentlich nur einen Dramatiker hervorgebracht, dessen Lebensarbeit man jetzt schon Dauer und längeren Wert zusprechen kann. Liegt das etwa an seiner glänzenden Technik? Die hat er zum guten Teil von den Franzosen gelernt. Oder etwa in erster Linie an seinen Stoffen? Die hat er meist aus unserer Zeit genommen wie andre auch. Sie sind an sich nicht schlechter und nicht besser als die Stoffe der meisten modernen Dramatiker. Mir scheint vielmehr, seine Dauer — ich sehe, wie man wohl schon gemerkt hat, absichtlich von einem Abwägen rein artistischer Vorzüge ab — liegt nicht zum wenigsten in seiner Ethik begründet. Ich meine natürlich Ibsen. Er ist **der** Ethiker unter den zeitgenössischen Dramatikern, und schon deshalb **der** Dramatiker unter ihnen. Ziehen wir zum Vergleich Hauptmann heran. Ich wäge hier, wie gesagt, nicht artistische Werte! Hauptmanns „Weber" sind nach allgemeiner Ansicht, der ich mich in diesem Falle anschließe, sein lebensvollstes Werk. Hat es so viele, rein artistische Vorzüge vor andern seiner Werke? Ich finde dieselben in fast allen. Es ist etwas anderes, was die „Weber" jung erhält, des Dichters Mitgefühl mit diesen Geschöpfen, das bei ihm auch sonst herrscht, aber hier besonders **stark** hervortritt. Dies Mitleid ist nun ein allgemein menschliches, in der dichtenden Generation, der Hauptmann angehört, auch sonst weit verbreitetes ethisches Gefühl. Aber wird es so laut wie in den „Webern", so reicht es doch aus, einem Werk längeres Leben

---

* Damit soll natürlich nicht etwa eine Geringschätzung des reinen Lyrikers angedeutet, soll nur betont sein, daß seine Kunst sich reiner in Phantasie- und Empfindungsleben abgrenzen kann.

Digitized by Google

zu verleihen. Wäre das Mitleid nun nicht nur ein vages, soziales Mitempfinden, sondern der Ausfluß einer bewußten, im Dichter formulierten Ethik als Teil einer konzisen Weltanschauung, so würde die Wirkung des Dramas wahrscheinlich noch dauerhafter sein. Und außerdem — hier können wir sehn, wie praktisch für den Dichter eine konzise Weltanschauung ist — würde dann auch der dramatische Bau der „Weber" straffer, konziser sein. Bei den „Webern", wo keine Einzelperson Held ist, reicht das allgemeine Mitgefühl als ethischer Saft noch aus. Wo aber ein Einzelner im Mittelpunkt steht, hat es nicht Kraft genug, das Werk zu konservieren. Ja, wo es allein da ist, macht es geradezu aufmerksam auf das, was statt seiner da sein müßte und fehlt. Man sehe sich „Michael Kramer" daraufhin an. Je artistischer nun die moderne Dramatik wurde, um so weniger wollte sie davon wissen, daß irgend etwas von solchem Mitleid, geschweige denn von philosophischer Weltanschauung und Ethik in ihr laut würde. Daher wirken ein gut Teil moderner Dramen kaum die eine Saison, wo sie herauskommen, und nicht wenige unter ihnen interessieren schon nach zwei Wintern überhaupt nicht mehr. Es ist damit ähnlich wie mit Tagesereignissen. Sie mögen artistisch noch so vollendet geschildert werden, ein Interesse über den Tag hinaus haben sie nicht. Der „Zapfenstreich", um das Zugstück der letzten Saison zu nennen, das weit besser ist als gar manches Zugstück früherer Winter, wird in wenigen Jahren schon keinen Menschen mehr ernsthaft beschäftigen. Dagegen hat selbst Wagners „Kindsmörderin" heute noch Leben und Frische. Nicht mehr so viel wie vor hundert Jahren, aber immer noch so viel wie gar manches moderne Stück, das noch nicht zehn Jahre alt ist. Fesselt aber heute ein Stück mit naturalistischer Technik längere Zeit, so erreicht es das nicht durch seine artistischen, sondern durch seine menschlichen Vorzüge, durch seine Weltanschauung. Selbst wenn diese Weltanschauung unbeholfen zum Ausdruck kommt und recht antiquiert ist, wie z. B. bei Gorkis „Nachtasyl". Die Weltanschauung, die das Stück tränkt, hat eigentlich Europäern, die nur ein wenig in der Philosophie des Westens Bescheid wissen, gar nichts zu sagen. Für Rußland mag das anders sein. Und der Verkünder dieser Weisheit, der Pilger Luca, unterscheidet sich als künstlerische Leistung im ganzen des Stücks in nichts Wesentlichem von dem viel verspotteten Grafen Trast der „Ehre". Und doch wirkt das Stück auch bei wiederholtem Sehen. Nicht nur weil Gorki ein Poet ist, das sind Hauptmann und andere auch, sondern weil er mit geradezu barbarischer Naivität „predigt". Man entferne die ethische Kraft aus dem Stück, man tue dasselbe bei Tolstois „Macht der Finsternis", und man wird verstehen, weshalb z. B. „Meister Oelze" von Schlaf, gewiß keine artistisch minderwertige Leistung, nicht dauernd fesseln kann.

Da ich den Eindruck habe, daß sich unsere zeitgenössischen Dramatiker viel zu wenig mit den großen deutschen Philosophen befassen, etwa mit Kant, um nur den größten zu nennen, so ist es für mich kein Wunder, daß sie sich so völlig Zeitanschauungen ausgeliefert haben und, wie sie bald hierhin, bald dorthin schwanken, als einzig Festes in dieser Erscheinungen Flucht das vage soziale Mitleid der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bewahren, dem für die

Digitized by Google

jüngere Generation Nietzsche so derb ein Bein stellte. Nur so auch ist es zu verstehen, daß diese Dramatiker den Denkfehler der bürgerlichen Gesellschaft, aus der sie kamen, mitmachten, nämlich den Determinismus in die Ethik übernahmen, wo er nicht hingehört. Siehe Kant! Damit aber hat sich die bürgerliche Gesellschaft um die Ethik gebracht und ihrer Dramatik eigenhändig den Kopf abgeschlagen; denn hat der Determinismus auch ein absolutes Recht an die Persönlichkeit, so gibt es für das Drama überhaupt nur noch eine Lebensmöglichkeit, dieselbe nämlich, auf der das antike Drama beruht. Da wir aber zum antiken Begriff vom Fatum nicht mehr zurückkönnen, auch sobald noch nicht Mohammedaner und ans Kismet glauben lernen werden, so gibt es kein Drama mehr, in dessen Mittelpunkt eine Einzelperson stehn könnte, gibt es überhaupt im Drama keinen Helden mehr, nur noch außer ihm, mag er dann wie in der Antike Fatum oder wie bei Hauptmanns „Webern" Hunger heißen. Dieser Determinismus ist entschieden die schlimmste Wunde am modernen Drama. Hier zeigen sich am deutlichsten die üblen Folgen der Vernachlässigung der Philosophie. Von Rechtswegen kann es so im modernen Drama keinen Menschen mehr geben, der ethischen Entscheidungen gegenüber gestellt wird. Damit gibt es auch keine dramatischen Konflikte mehr. Das heißt: dem, was wir seit der Renaissance Drama nennen, wurde das Rückgrat gebrochen. Der naive Hörer merkt das allerdings bei dem Drama, das seinen Stoff aus der Gegenwart nimmt, noch nicht. Die Augenblickswirkung solcher Stücke kommt eben vom Stoff her oder von psychologischen Feinheiten und der poetischen Stimmung, über die der Autor verfügt. Einen solchen Erfolg teilt er mit dem Epiker und Lyriker. Nur erreicht er ihn statt durch das geschriebene, durch das gesprochene Wort, statt im Buch, auf dem Theater. Mit einer spezifisch dramatischen Wirkung hat dies noch wenig zu tun. Das zeigt sich sofort, wenn ein moderner Dramatiker zu einem Stoff greift, der dem Publikum nicht ohne weiteres nahe geht, beim modernen historischen Drama, wo das Vermögen, Stimmung zu erzeugen, fein zu sein in psychologicis nicht zureicht. Ich exemplifiziere wieder auf Hauptmann, weil seine Dramen im allgemeinen bekannt sind, und weil er mit seinen Mitteln noch den tauglichsten Versuch an einem historischen Stoff gemacht hat: „Florian Geyer". Sein feines Talent, Menschen en relief zu geben, seine spürende Psychologie, seine erfolgreiche Arbeit, mit Hilfe der Sprache eine möglichst starke Illusion von der Atmosphäre jener Zeit erstehn zu lassen, all die historischen Studien, von denen das Werk zeugt, das alles spricht zu uns. Aber es geht trotzdem keine große dramatische Wirkung von dem Werk aus. Wir empfinden es wie so manches andre dieses Dichters als eine technisch geschickte Aneinanderreihung guter Szenen, nicht aber als Drama großen Stils. Viele sagen, es fehle Hauptmann eben an Wucht und Größe, er sei mehr ein feines als ein kräftiges Talent. Aber wenn auch Hauptmann all das besäße, was seine Kritiker an ihm vermissen, ein Drama großen Stils wäre „Florian Geyer" trotzdem nicht. Dieser Florian ist so wenig ein Held wie Napoleon bei Taine. Sie sind Produkte ihrer Vorfahren und ihres Milieus, sie schieben nicht, sie werden geschoben. Das hat der moderne Determinismus getan, dem

Digitized by Google

auch der Held nur ein Rädchen ist der großen Maschine, Geschichte genannt. Er kann nur, wie er muß. Er kann jedenfalls nie, wie er will. Wer Kant einigermaßen kennt, würde solchem Irrtum nicht so leicht verfallen.* Da es aber nach der modernen Durchschnittsauffassung keine Helden mehr gibt, so kann der Dramatiker, der keine philosophische Waffe gegen diesen Unsinn zur Hand hat, gar nicht anders, als in einem historischen Drama ein möglichst getreues, stimmungsreiches, lebendiges Kulturbild der Epoche geben, die er darstellt. Er kann nur Steinchen zu Steinchen, Menschlein an Menschlein fügen wie bei einem Mosaikbild. Wer sich auf einem andern Gebiet eine deutliche Vorstellung davon machen will, welche ästhetischen Wirkungen die, sagen wir *dramatische*, in ethischen Fragen nicht deterministische Weltanschauung und ihr Widerspiel hat, der lese Carlyles Geschichte der französischen Revolution nach Taines Darstellung über denselben Gegenstand. Bei Carlyle glaubt man geradezu ein Drama zu lesen, bei Taine befindet man sich wie in einem Roman Zolas. Der moderne Determinismus konnte am Ende die moderne Epik bereichern, der Dramatik hat er den Lebensnerv zerschnitten.

Nicht nur Hauptmann, sondern eine ganze Reihe moderner Dramatiker bemühen sich zurzeit um das historische Drama. Sie gehen, einer hinter dem andern, auf demselben Holzweg. Da sie mit Helden nichts anfangen können, dieweil es eigentlich keine mehr gibt, versuchen sie es mit einer möglichst „objektiven" Verlebendigung vergangener Epochen. Das aber ist, soweit es sich überhaupt erreichen läßt, Aufgabe des Historikers, wenn er nicht nur Quellenkärrner sein will. Das einzige, wodurch sich dann die dramatische von der historischen Arbeit unterscheidet, ist — bei gleichem schriftstellerischen Talent — dies, daß der Dramatiker die Arbeit des Historikers in Dialogform bringt. Dann hört der Dramatiker aber da auf, wo seine eigentliche Arbeit erst anfängt. Und völlig scheitert der moderne Dramatiker, wenn er nicht nur versucht, eine Epoche darzustellen, sondern außerdem noch eine Hauptperson dieser Epoche. Aktionsfreiheit, Wahlfreiheit im Sinne der Ethik hat er nicht mehr. Bestenfalls ist so eine Einzelperson dann das Objekt, an dem der Dichter allerhand Nöte der Zeit und der historischen Persönlichkeit, die dem Objekt den Namen gegeben, demonstriert. Siehe Hauptmanns „Armen Heinrich". Verrennen sich unsre Autoren auch weiterhin in ihre Sackgasse, so werden sie nie zu Werken kommen, die mehr Wert haben als irgendwelche andre, talentvoll gemachte Eintagsware. Die Freuden und Leiden ihrer Stücke werden mit den Freuden und Leiden ihrer Zeit vergehn. Nur für die *Komödie* wäre noch einiges von längerer Dauer zu hoffen, aber die Komödie, die auf Humor sich gründet, ist ihnen auch nicht zugänglich. Nur die Komödie, der Ironie oder Satire ihr Gesicht gibt.

Hoffentlich traut der Leser dieser Zeilen ihrem Verfasser zu,

* In diesem Zusammenhang sei auch hingewiesen auf das „System der Philosophie" von Hermann *Cohen*. Von dem groß angelegten Werk, das unserer Zeit, wenn sie sich darum kümmert, viel bedeuten könnte, liegen die beiden ersten Bände: Die „Logik der reinen Erkenntnis" und die „Ethik des reinen Willens" (Berlin, Bruno Cassirer) vor.

Digitized by Google

was er sich selbst zutraut, daß er sich nämlich genau so wie der Leser bewußt ist, durchaus einseitig gewesen zu sein, die ganze Frage, die viele Seiten hat, nur von einer betrachtet zu haben. Allerdings von einer, die ihm im Augenblick besonders wichtig zu sein scheint. Ueber dramatische Begabungen und Talente kann man nicht rechten und richten. Ultra posse nemo obligatur. Wohl aber über die Frage, die hier betrachtet wurde. Deshalb nochmals: Ceterum censeo, auch unsere Dramatiker müssen erst wieder nicht zu Kant zurück, wohl aber durch Kant hindurch, soll ihre Produktion über die Dauer bunter, hübscher, talentvoller Eintagswesen hinaus gedeihen. Kurt Aram

Neue Berliner Baukunst

Wenn man den älteren Teil des Wertheimschen Warenhauses mit dem jüngst vollendeten vergleicht, so erstaunt man über die Fortschritte, die der Erbauer Messel in wenigen Jahren gemacht hat. Der alte Teil ist eine Konstruktion, der neue ein Kunstwerk. Der alte Teil gleicht einem Skelette, dessen Knochenbau wohl durchaus gesund und organisch ist, aber es fehlen die Muskeln und Sehnen, die Adern, der Blutumlauf, das Fleisch, die erst den lebendigen, sich bewegenden Körper machen. Es ist dieser ältere Bauteil ein durchaus ehrliches Werk, ja es ist die Schöpfung einer Art von Ehrlichkeits-Fanatismus. Ehrlichkeit ist eine Voraussetzung, eine Bedingung des Kunstwerkes, aber sie macht für sich allein noch nicht das Kunstwerk. Der Schreiner kann einen Tisch noch so ehrlich zusammenzimmern, und dennoch kann dieser weit davon entfernt sein, ein Werk der Schönheit zu sein, das die hier in Stoff gefaßten Funktionen lebensvoll zum Ausdrucke bringt. Jetzt hat denn also Messel den großen Schritt vom konstruktiven Schema zum lebensvollen Kunstwerke getan; und unter den Mitteln, wodurch die neue Wirkung erreicht worden ist, hebe ich besonders das eine hervor, daß er in die konstruktiven Hauptrichtungen und -Elemente überall Hemmungen eingeschaltet hat. Es kann nicht oft genug daran erinnert werden, daß die wohltuende Wirkung jedes Kunstwerkes auf dem Verhältnisse, dem Gegensatze, der Gliederung und Bewegung beruht. Für die ungeheuren Pfeiler des alten Baues, die ungebrochen und ungegliedert vom Fußboden bis zum Dachfirste durchgehen, fehlt dem Auge jeder Maßstab; es fliegt mit ihnen die ungeheure Höhe empor, gleitet wieder an ihnen zum Fußboden herab und wendet sich bald unbefriedigt von ihnen weg, da es nirgends einen Ruhepunkt, nirgends ein Vergleichsobjekt entdeckt, durch das es die Form, die Kraft und die Leistung dieser gewaltigen Träger sinnlich erfassen könnte. Auch die neue Fassade ist durchaus im Geiste konstruktiver Ehrlichkeit gebildet; aber es ist nicht mehr die Ehrlichkeit eines Mannes, der es für nötig hält, auf seine Ehrlichkeit beteuernd hinzuweisen, sondern die natürliche Ehrlichkeit des Gentlemans. Auch die neue Fassade zeigt mächtig emporsteigende und mit großem Schwunge durchgeführte vertikale Linien, aber ihnen ist ein Gegengewicht gegeben in der breit sich vorlagernden, in vier gewaltige Rundbogen sich nach dem Leipziger

Digitized by Google

Platze öffnenden Bogenhalle. Durch sie hat das Gebäude einen Sockel bekommen, eine Wurzel, einen Fuß, wie sie jedes lebendige Gebilde besitzt; durch sie wird die Ruhe der Bewegung entgegengestellt, die beharrenden Kräfte den auflösenden, die niederhaltenden den emporsteigenden. An der in sich zurückkehrenden Geschlossenheit dieser Architektur des Erdgeschosses lernen wir den kühnen Schwung der im Hauptgeschoß aufsteigenden mächtigen vertikalen Pfeiler begreifen und schätzen. Im Innern hat sich ein Fortschritt im gleichen Sinne vollzogen. Der alte Lichthof war gleichfalls in einer nur konstruktiven, riesigen Pfeiler-Architektur errichtet. Bei dieser Anlage war er überhaupt zu keinem Raumbilde geworden; es fehlte ihm die Abgeschlossenheit; er stellte gewissermaßen ein Stück freier Straße dar, das mit einem flüchtig (und schlecht) aufgesetzten Dache, ich möchte sagen: wie mit einem Segeltuche, notdürftig eingedeckt war. Der neue Lichthof hingegen bietet allerdings ein Raumbild, und zwar eins von entschiedener Großartigkeit. Denn hier ist die Wand als der Ausdruck der beharrenden Funktion, als die Verkörperung gediegenen Tragens und nicht zuletzt auch als räumlicher Abschluß wieder in ihre Rechte getreten. Wir befinden uns hier in einem fest und sichtbar begrenzten Raum; und während die unmeßbare Höhe des alten Lichthofes ihn nur als eine Art riesigen Loches erscheinen ließ, geben hier die beiden kühnen, in der Höhe des dritten Stockwerkes den riesigen Raum überspringenden Bögen, die zwei Verbindungsbrücken tragen, einen Maßstab, durch den der Raum bestimmt, gegliedert und zum sinnlich faßbaren Bilde erhoben wird. Im Zusammenhange damit steht, daß die organisch aufwachsende, leicht, doch fest gebildete Wand einen natürlichen Ansatzpunkt für ein wirkliches Dach bietet, sodaß der Raum auch in seinem oberen Abschlusse hier nicht gleichsam provisorisch eingedeckt, sondern organisch abgeschlossen erscheint.

Es ist hier nicht der Ort, den Messelschen Neubau zu beschreiben oder ihn eingehend zu besprechen; ich kann hierfür auf die illustrierten Kunstzeitschriften hinweisen, die den Bau in sehr ausführlicher Weise in Bild und Wort zur Anschauung gebracht haben. Taine hat einmal gesagt, das Allerschwerste in den Künsten sei die Erfindung eines baukünstlerischen Typus. Darin hat er sicher recht; auch ist diese Erscheinung ganz natürlich, wenn man bedenkt, daß die Entwicklung eines selbständigen baukünstlerischen Typus zu allen Zeiten gesunder Kunstübung die Voraussetzung und die Einleitung aller anderen Kunstblüte war. An die Baukunst schließt sich die Bildhauerei, schließt sich die Malerei an; durch sie werden diese Künste, die unter den heutigen Verhältnissen, wo sie von der mütterlichen Architektur losgetrennt sind, ein raumloses Dasein führen, wieder in den Raum eingeordnet und erhalten die ersten Voraussetzungen einer gesunden Stilbildung. Auch ist es die Architektur, die auf die anderen Künste eine tief disziplinierende Wirkung ausübt. Der Bildhauer, der für eine streng und organisch sich entwickelnde Fassade, der Maler, der in einen kunstvoll aufgebauten und gegliederten Raum hinein ein Werk schaffen soll, kann und darf sich nicht in Exzentrizitäten und Launen verlieren, sondern sieht sich einem strengen,

Digitized by Google

doch wohltätigen Zwange gegenüber. Man darf daher wohl sagen, daß die Probleme der neuen Baukunst die grundlegenden Probleme unserer ganzen Kunstentwicklung sind; und in diesem Sinne ist die Bedeutung des Messelschen Werkes schwer zu überschätzen. Eine so mächtige, in Bewegung ruhige, in Ruhe bewegte und durchaus natürliche, nicht gesuchte oder raffinierte Raumwirkung, wie sie im Innern der Bogenvorhalle oder in dem neuen Lichthofe erreicht ist, und eine so sichere Beherrschung bedeutender Räume entsinne ich mich noch bei keinem Bauwerke der letzten zwanzig Jahre beobachtet zu haben. Der riesenhafte Eckpfeiler, der die Kreuzung der Straßen- und der Platzfront bezeichnet, ist in seiner natürlich-einfachen Kraft, in der Auflösung der Masse durch eine überaus taktvoll geordnete Bewegung durchaus ein Meisterstück zu nennen; und kleine Einzelheiten etwas spieleriger Natur sollen dabei billig nicht sehr in die Wagschale gelegt werden, ebenso wie auf die Tatsache, daß Messel auch diesmal keine befriedigende Lösung für das Dach gefunden hat, ein entscheidendes Gewicht darum nicht zu legen sein wird, weil ein Künstler, der ein so hohes Maß von Entwicklungsfähigkeit bewiesen hat, noch in mehr als einer Hinsicht bedeutende Fortschritte erwarten läßt. Man kann das konstruktive Grundprinzip des Baues als gotisch bezeichnen, während die Vorhalle ein sehr fein verwendetes Studium jener schönen Bogenhallen der italienischen Renaissance bezeugt. Also doch Gotik und Renaissance, wirst hier vielleicht der Leser ein, und also doch nicht „neue" Baukunst? Mit Verlaub; auch die griechische und die Renaissance-Baukunst entwickelten sich unter Benutzung älterer baukünstlerischer Leistungen. Die Renaissance fußte, wie bekannt, tief im Studium des Altertums, und dennoch hat sie entschieden Neues und Selbständiges geleistet. Hier gilt Schillers Wort: „Alles ist Frucht und alles ist Samen"; und meines Erachtens ist es nicht allein kein Nachteil, daß man gotische und Renaissance-Ueberlieferungen an diesem Werke neuer Baukunst wieder erkennt, nein, ich meine vielmehr, daß man dies von einem solchen Werke unter allen Umständen verlangen muß. Wozu wären denn jene Unsummen an Geld und Mühe auf das Studium der Baukunst aller Zeiten und Erdteile, wozu auf alle jene Ausgrabungen verwendet worden, wozu beschäftigten sich überhaupt unsere Architekten mit den Architekturen der Vergangenheit und des Auslandes, wenn nicht zu dem Zwecke, daß sie lernen sollen, sich ihrer zu bedienen, freilich in dem Sinne, daß sie sie zugleich überwinden? Ich gehe sogar so weit, zu behaupten, daß in einer Zeit wie die unsrige, wo der Kulturschauplatz so unendlich erweitert ist, daß uns Indien und China heut so benachbart erscheinen, wie dem Italiener der Renaissance Deutschland oder Griechenland, daß, sage ich, auch die Architektur einer solchen Zeit von dieser Erweiterung des Kulturschauplatzes Zeugnis ablegen sollte. Und in diesem Sinne betrachte ich es als ein entschieden gesundes Symptom des Messelschen Werkes, daß man an mehr als einer Stelle an Raumbildungen und Raumwirkungen erinnert wird, wie sie die Abbildungen orientalischer Werke ahnen lassen.

Digitized by Google

Die schwächere Seite des Baues ist die Ausschmückung; sie ist geschmackvoll, aber sie bildet gegenüber der neuen Leistung des Baumeisters das konservative Element an dem Werke. Sie stammt zumeist von Münchnern, und zwar hauptsächlich von Bildhauern jener Gruppe, die sich, zum Teil im Anschlusse an die Antike, eine feine und geschmackvolle Formensprache angeeignet haben, deren Stärke jedoch nicht in der Schöpfung neuer Kunstformen und Kunstgedanken liegt. Der Schmuck des Werkes ist durchaus in bescheidenem Maßstabe gehalten, und durch die Kleinheit und Zierlichkeit der Skulpturen treten die riesigen Verhältnisse der Architektur allerdings vorteilhaft hervor; aber dieser Vorteil kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Schmuck, wie er ist, dem Bauwerke mehr umgehängt, als organisch mit ihm und aus ihm entwickelt ist. Indes, man wird billigerweise von einem Werke nicht alles verlangen; und dann: da uns seit Jahrzehnten der Anblick jenes riesenhaften und unoriginellen Skulptur-Beiwerkes bei Bauwerken verdrießt, jene Karyatiden, die ihre einst lebendigen Funktionen jetzt, nach Jahrtausenden, nur noch gleichsam maschinenmäßig verrichten, jene auf Fenstergiebeln in gefährlichen und unnatürlichen Stellungen sich windenden Riesen, jene auf Dächern ein unbehagliches Dasein führenden allegorischen Frauengestalten: so sind wir dankbar, hier einer Ausschmückung zu begegnen, die, fehlt ihr auch der Charakter organischer Bildung, so doch wenigstens den Vorzug eines zurückhaltenden und angenehmen Geschmackes besitzt.

Ganz nebenbei hat dieser Wertheimsche Neubau auch die Frage gelöst, ob ein Bauwerk durchaus modernen Geistes die Harmonie eines in älterem Stile gehaltenen vornehmen Platzbildes stört. Freilich, das war im Grunde gar keine Frage. Es genügte, sie zu stellen, und sie war beantwortet. Sie ist aber nun auch für die beantwortet, die sich nie recht die Mühe gaben, sie zu stellen, die nur immer die vermeintliche „moderne Gefahr" wie ein Schreckgespenst vor Augen hatten. Alles in allem genommen, mag dieses Messelsche Werk denen ein Trost sein, die sich gewöhnt haben, Berlin als den verlorenen Sohn der Kunst anzusehen. In den beiläufig zwanzig Jahren, während deren ich nun Zeuge der Entwicklung Berlins gewesen bin, sah ich die Geschmacklosigkeit und das Protzentum an öffentlichen, wie privaten Bauten wahre Orgien feiern. Geht man aber heut den Kurfürstendamm, die vornehmste der neuen großen Mietsstraßen Berlins, entlang, so kann man fast die Jahresringe der Besserung des Geschmackes beobachten, kann wahrnehmen, wie die Verhältnisse der Mietshäuser gesünder, ihre Formen einfacher, ihr Schmuck sinngemäßer werden. An einigen jüngsten Bauten finden sich sogar Ansätze zu wirklichen architektonischen Gedanken; allein das Wichtigste ist, daß man aus diesem Chaos von Unternehmungen und Versuchen doch allmählich die Aussicht, ja die Wahrscheinlichkeit der Bildung eines gesunden und selbständigen Typus des modernen Mietshauses auftauchen sieht. Aehnlich ist die Entwicklung auch bei den öffentlichen Gebäuden gewesen, die ja gleichfalls bis in die neueste Zeit hinein schwer unter dem Joche geschmackloser Stilmeierei gelitten haben. Nun aber sieht man an

Digitized by Google

mehreren Stellen der Stadt öffentliche Gebäude entstehen oder auch schon fertig — und es sind ihnen größere private Baulichkeiten, wie z. B. das große neue Restaurant „Tiergartenhof" anzureihen —, in denen mit Geschmack und Verstand ein Anschluß an den Bürgerstil des 18./19. Jahrhunderts gesucht und gelegentlich ein bemerkenswerter Sinn für architektonische Gruppenbildung entfaltet wird. Diese Anlehnung an den Bürgerstil erweist sich, da er unseren Bedürfnissen wie unserem Geschmacke am nächsten steht, gegenwärtig als ganz angemessen, und der Fortschritt, den diese Gebäude darstellen, ist nicht zu unterschätzen. Nur möchte ich daran erinnern, daß auch dieser Stil, ist er uns gleich verwandter, als etwa der entferntere der Renaissance oder der Gotik, doch eine Bausprache der Vergangenheit bleibt, und so doch auch nicht das Ziel darstellt, nach dem zu streben ist: eine selbständige moderne Formensprache. Aber er mag uns den Weg zu diesem Ziele erleichtern; und in der Tat gibt es unter den jüngsten Bauten Berlins mindestens noch einen, in dem sich die Züge entschiedener Neubildung ausprägen.

Es ist dies ein Bureau-Haus an der Ecke der Universitäts- und Georgenstraße, dessen Architekten zu erfahren mir leider trotz mancher Bemühung nicht gelungen ist. Das Sockelgeschoß nehmen Läden ein, und diese Läden sind so gebildet, daß man sie etwa als geschlossene Laubengänge bezeichnen könnte. Dieser an sich wohl nicht neue Gedanke ist mit solchem Verstande und solcher Feinheit durchgeführt, daß ich sagen muß, ich habe noch nie ein modernes Gebäude gesehen, bei dem Ladengeschoß und Wohngeschosse so zwanglos und gefällig verbunden waren. In seinen Verhältnissen ist das Haus überraschend sicher und überzeugend ausgestaltet. Die architektonische Durchbildung und die Ausschmückung sind sparsam, und besonders der Schmuck ist in sehr feinem Maßstabe gehalten. Dies hat seinen Grund darin, daß das Haus in einer ziemlich engen Straße steht und fast von allen Seiten nur aus der Nähe zu betrachten ist. Sehr glücklich ist im Hinblick auf diese Nahwirkung die Dachfrage gelöst. Das hohe Dach selbst bleibt dem vor dem Hause Stehenden verborgen; dagegen ist durch einen weit ausladenden, kräftig beschattenden Dachvorsprung dem Bau auch für die Nahwirkung ein energischer Abschluß gesichert. Nach der Seite der Georgenstraße hin sind die Räume um einen nach der Straße hin offenen Hof angeordnet, wodurch auf verhältnismäßig engem Raum eine lebhafte Bewegung des Gebäudes und eine sehr gefällige Wirkung in der Straßenfront erreicht, zugleich aber eine glückliche Verteilung der Räume und eine günstige Lichtzuführung für sie gewonnen ist. Es ist vielleicht unter den architektonischen Gedanken dieses Baues nicht ein einziger eigentlich neu, aber ihre Verwendung und ihre Verschmelzung ist so selbständig und so glücklich erfolgt, daß daraus in der Tat etwas Neues und durchaus selbständig Wirkendes hervorgegangen ist.

Solchen erfreulichen Leistungen und Ansätzen gegenüber wird indes nun vielleicht der Einwand erhoben: aber das neue Schauspielhaus? Ein, wie gesagt wird, durch technische Bedürfnisse veranlaßter Umbau des Schauspielhauses hat zu einer völligen Neu-

Digitized by Google

gestaltung des Innenraumes geführt. Ich wüßte nicht, daß ein Bedürfnis auch hierzu vorgelegen hat; Schinkels Theaterraum war das Werk eines großen Raumkünstlers und Schmuckkünstlers zugleich, ein Meisterwerk, das man hätte pietätvoll hüten sollen. Indes was geschehen ist, ist geschehen, und ich meine nicht, daß es ferner Zweck hat, über das Unabänderliche zu lamentieren. Als ich nun zum ersten Male den von Baurat Genzmer, man muß schon sagen, neugeschaffenen Theaterraum betrat, war ich nach den überaus abfälligen Urteilen, die ich fast allgemein darüber gelesen hatte, ich muß gestehen, angenehm überrascht. Zunächst sind die alten Verhältnisse des Schinkelschen Raumes beibehalten und dadurch ist dem Bau die Grundlage gesunder Verhältnisse erhalten worden. Im übrigen kann man die erfolgte Umwandlung in Kürze dahin kennzeichnen, daß der ganze Raum eleganter, zierlicher, weicher, ich möchte sagen: zärtlicher geworden ist. Dahin wirkt die neue Farbenstimmung, bei der im Gegensatze zu dem Schinkelschen Haupttone, einem kräftigen pompejanischen Rot, ein zartes Meergrün vorherrscht; dahin ferner die reiche Schmuckausstattung des Raumes. Diese ganze Ausstattung zeigt die Neigung zum Feinen und Graziösen. Im allgemeinen ist sie geschmackvoll; Einiges, wie die Anbringung und Behandlung der Beleuchtungskörper, ist sogar bemerkenswert gelungen, während bei anderem, insbesondere bei den Figuren und Gruppen im Wedgwood-Stile, die Neigung zum Graziösen in Kleinlichkeit umschlägt. Der originellste architektonische Gedanke des Raumes ist die Decke, deren Kreisrund in Kassetten recht glücklich ausgebildet und belebt ist; gerade hier aber ist auch zugleich der schwerste architektonische Fehler begangen worden, indem diese Decke auf die ungegliederte und durch weißen Anstrich als besonders leicht charakterisierte Wand ohne jede Darstellung stützender, tragender Kräfte, nicht anders wie eine Käseglocke auf einen Teller, aufgestülpt ist. Die technischen Verbesserungen sind nach allgemeinem Urteile ungewöhnlich gelungen, einzelne neue Raumgestaltungen wirken glücklich. Da man Schinkels alten herrlichen Konzertsaal zum Glück erhalten hat, so kann man den alten und den neuen Raumstil leicht miteinander vergleichen. Das Ergebnis ist: Schinkels Werk war ein männliches, Genzmers trägt einen weiblichen Charakter. Schinkels Raum war großartig, der neue ist fein und liebenswürdig; der Schinkels erschien größer, als er war, der Genzmers erscheint kleiner, als er ist. Schinkels Theater war ein Tempel, den Musen geweiht; der neue Raum ist ein reizendes fürstliches Haustheater von intimer und gefälliger Wirkung, — bei alledem einer der interessantesten und gefälligsten Theaterräume, die wir besitzen.

Albert Dresdner

Digitized by Google

Lose Blätter

Aus dem „Sonderbündler“ von Carl Albrecht Bernoulli

Vorbemerkung. Der Roman des jungen Schweizers ist nach Inhalt und Form ein Werk heimatlicher Ueberlieferung: er behandelt eine Episode aus den nicht unblutigen Glaubensstreitigkeiten der Schweiz in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts. In der Form dürfte er unschwer auf die guten und kräftigenden Einflüsse Jeremias Gotthelfs zurückzuführen sein. Der Inhalt ist etwa der: Ein junger Bursch erschlägt in der Notwehr des Krieges, aber unter Umständen, die den Verdacht eines Mordes begünstigen, einen Mann von der Gegenpartei. Hans Hiesep, der Verdächtigte, arbeitet sich dann als Knecht im Heimatsdorfe eben seines gefällten Gegners friedlich zu allgemeiner Achtung durch, erringt sich sogar die Schwester jenes zum Weibe, und zieht als Pächter auf die umworbene Seeau. Wie sein Glück sich allmählich wendet, erzählt der folgende Abschnitt, der gleichzeitig den bedächtig bewegten Verlauf eines jener ländlichen Jahresfeste schildert, an denen das schweizerische Volk, trotz mancher leider zeitgemäßen Einbußen, doch noch reich ist. Der Roman endet düstrer, als man annehmen möchte: Hiesep verliert Weib und Kind; seine notdürftig gefestigte innere Verfassung gerät völlig ins Wanken. Er verläßt den niedergebrannten Hof, versorgt die wenigen Menschen, die ihm übrig geblieben sind, und stirbt alsbald im Spittel. „Er hat“, so sagt am Schlusse einer von ihm, — „erst mehr Glück und dann mehr Unglück gehabt als Unsereiner. Beachtet dieses »Mehr«. Es besagt eigentlich alles.“ Gerade dieses erschwerende »Mehr« in allen seinen Folgen anschaulich werden zu lassen, war des Verfassers künstlerisch leitende Absicht. Er beschreibt manchmal noch ein wenig gar zu einläßlich und ermüdend, aber er beschreibt auch dann noch so, wie es nur der kann, der seine Menschen dichterisch, vor dem inneren Auge, sieht und ihre Probleme als zwingende erlebt. Auch das Furchtbare schildert er schlicht, in eigener herbkräftiger Sprache. Wir freuen uns über dieses wahrhaftige und bodenständige Buch: es stärkt unsere Hoffnung auf das gute Gedeihen unserer neuen Erzählungskunst. — Der Roman (geb. 5 Mk.) ist bei S. Fischer, Berlin, erschienen.

*

Am andern Morgen, als sie zusammen das Nähere beratschlagten, mit welcher Arbeit Hiesep einsetzen könne, hielt dieser mitten im lebhaften Gespräch plötzlich inne, weil in das graue Licht des Wintertages ein warmer goldener Sonnenstrahl fiel. Er schob die karrierte Gardine zurück und warf einen Blick hinaus. Ambrosmens Wohnzimmer lag im ersten Stockwerk des erhalten gebliebenen Klosterteiles und gewährte unbeschränkte Rundsicht über den See und sein Gelände. Eine unsichtbare Hand zog die Wolken weg. Die Sonne stand noch hintenüber und war selbst nicht zu sehen. Aber sie übergoß alles mit ihrem Golde. Hiesep versank in den Anblick. Was war aber das dort im See, ein Stück Land und dahinter wieder Wasser? „Das ist die Seeau.“ — „Die Seeau?“ — „Ja, die Insel.“ „Insel?“ — „Weißt du denn nicht, was eine Insel ist?“ — Was es war, wußte er schon; aber gesehen hatte er noch keine.

Als Hans diesen ersten, unbedachten, rein zufälligen Blick übers Wasser zur Seeau hinübergeworfen hatte, war das Glück dieser Entdeckung etwa

Digitized by Google

dem Eindruck ebenbürtig, den ein erst noch halbwüchsiges Mädchen zu wecken vermag, ein Glück, das aus Erwartung erwächst, aus Teilnahme an einer bevorstehenden Entfaltung. Seine Einstandszeit, da er in der Stellung eines Tagelöhners beim Spittelschreiber sein Dasein fristete, also die ganzen Wintermonate bis ins Frühjahr, beseelte sich durch sein heimliches Hinüberblinzeln, durch die geizigen Blicke, die er der Insel zuwarf. Damals hatte sie befangen dagelegen, stahlgrau umschlossen von der Wasserflut und leise überstreut von einem schüchtern haftenden Anfluge Schnee. Aber unter den Strahlen der Wintersonne schwebte es doch bereits über ihr wie knospendes Lenzverlangen. Der kräftige Schimmer eines Ziegeldaches, der nicht ganz verblaßte grünliche Schein der Mattenbestände und die lichtverästeten hellbraunen Ränder des laublosen Gehölzes: — ein hoffender, versprechender, und doch entrückter jungfräulich unberührter Anblick! Den behielt er unverwandt vor den Augen, als der Winter strenger wurde und mit seinen Schneemassen die Seeau zu einem kaum noch wahrnehmbaren Streifen über den Wasserspiegel zusammendrückte. Es legte sich sogar eine dünne Eisschicht bis hinüber, die wohl keinen Menschen trug, aber den steifgefrorenen Schnee sich gefallen ließ. Da verging die Seeau vor Hiesebs Blick in der eintönigen, ununterbrochen sich dehnenden weißen Wüste der Seefläche und des dahinter ansteigenden Geländes. Und dann vollends Nebel, daß überhaupt nichts zu sehen war. Dann aber das gliederreckende Frühlingserwachen in feuchten, regenwarmen Taunächten, wenn das Eis sprang und es aus der Ferne heraufgrollte durch die Finsternis. Hans hatte nicht schlafen können, als er das hörte, hatte das Fenster aufgerissen, hatte den Vetter Ambrosmen geweckt wie zu einem plötzlichen Unglück, der hatte ihm sagen müssen, was es war. Und dann hatte er sich unters Fenster gelegt und hinausgelauscht, daß er fast erfror. Mit Grausen dachte er noch lange an die schrecklichen Donnerschläge, an dieses weithinschallende Gekrach, an diese unheimlichen Ruftöne, wie von einem gewaltigen Horn. Er hatte einmal den Uristier blasen hören — das war nichts gewesen dagegen.

Den ganzen wetterwendischen April hindurch hatte drüben die Seeau kahl gestanden, oft schon unter lockenden Frühlingslichtern. „Will's denn noch nicht blühen," dachte er, dem es in den Gliedern trieb und stieß und fastete. Da eines Morgens früh in der ersten Maiwoche, als er vor's Kloster trat, war es erlebt. Wie wenn in der Mitte eines silberblauen Riesenschildes aus rätselhafter Fügung eine überblühte Ackerscholle läge! —

Die Seeau ist weitaus das umfangreichste Eiland in einem schweizerischen Seebecken. Sie ist nicht berühmt geworden, wie die Ufenau durch den Aufenthalt Huttens oder die Petersinsel durch den Rousseaus. Doch teilt sie mit jenen die Eigenschaft, einer ganzen Umgegend ihre lieblichste Sehenswürdigkeit zu bilden und wird nicht allein vom Landvolk, sondern gern auch von fernabwohnenden Stadtleuten besucht. Dabei handelt es sich nicht nur um neumodische Lustfahrten; Ueberreste uralter Volksgewohnheit haben sich, des ursprünglichen Ernstes entkleidet, als harmlose Belustigungen fortgepflanzt, nur noch durch die Stätigkeit alljährlicher Wiederkehr und durch turnerische Wettspiele an ihr ehrwürdiges Herkommen gemahnend. Vielleicht sind heidnische Frühlingsopfer die erste Veranlassung zu diesen regelmäßigen Zusammenkünften gewesen. Wasser einigt, und so mögen denn schon die geschichtsfernen Uranwohner der beiden Uferränder sich mit formlosen Einbäumen auf der Seeau Stelldichein gegeben haben, wär' es auch

Digitized by Google

nur gewesen, um sich gegenseitig zu verspeisen. Selbst die hintersten Anfänge menschlicher Kunst knüpfen noch an irgend eine Handhabe an. Der Sturm knickt den Eichbaum. Ratlos sieht der Mensch ihn daliegen. Da sagt der Baum zum Menschen: „Höhl' mich aus, so hast du einen Nachen und kannst auf dem Wasser schwimmen." „Auf dem Wasser schwimmen möcht' ich wohl," denkt der Mensch, „aber wie soll ich den Stamm höhlen?" Da gewahrt er unter den Steinen, die am Ufer liegen, einen, der hat ein dickes, stumpfes Ende, gerade recht, die Faust darum zu schließen, aber nach vorn wird der Stein flach und breit und läuft in einen scharfen Rand aus. Und als der Mensch den Stein eine zeitlang angestarrt hat, sagt dieser plötzlich zu ihm: „Nimm mich doch zur Axt, dann will ich dir das Holz ausschneiden." So kam der Mensch zu einer Axt und durch die Axt zu einem Nachen.

Aber sind denn Werkzeuge das Letzte, Höchste? Der schwarze hohe sechsflächige Fels, der mitten im Gehölz der Seeau lag — daß es ein Findling war, ein granitener, zurückgelassener Zeuge der Eiszeit mitten in Kalk und Nagelfluh, das hatten jene Urbauern natürlich nicht gewußt. Und doch fuhren sie alljährlich im Mai hinüber und nahmen ihn zu ihrem Göttertisch, ließen das Blut eines jungen Stieres durch seine Rinne laufen, stellten über ihm ihre Bierkufe auf und tranken Wodans und Freyas Minne. Bis eines Tages ein fremdbemanntes Boot zwischen ihren Kähnen anlegte. Es brachte keine Feinde; nur den holzgeschnitzten Gott schlugen sie in Stücke und stellten andere Bilder auf. Der Legende zufolge hieß der Gottesbote des Seegeländes Sankt Leugelt. Ueber seinem Grab auf der Seeau erhob sich das älteste und jahrhundertelang einzige Heiligtum der Gegend. Die nämliche Kapelle, die noch heute mit ihrem allerdings neuern Ziegeldach durchs Land leuchtet. Hierher zogen sie von überall zur Messe, und das ganze Mittelalter hindurch stand diese Wallfahrt unter großem Zuspruch in Blüte. Nur daß dann bei der wachsenden Besiedelung der Ufer das Tochterkloster in Neuenach der Inselheimat bald über den Kopf wuchs und dieses sich noch so gern unter dessen Botmäßigkeit begab, wie eine verständige Mutter, die froh ist, nun die andern machen zu lassen.

Seit der Verwandelung des geistlichen Stiftes in eine gemeinnützige Anstalt bildete die Seeau das ansehnlichste Besitztum des Spitalgutes und als solches auch das eigentliche Kleinod seeauf und -ab, auf das man hüben stolz und drüben neidisch war. Ihre Pacht stand hoch im Preise und galt auch so noch als Vergünstigung, da sie niemals nur dem ersten besten Liebhaber, sondern nur einem wirklich verdienten und bewährten Manne zugeschlagen wurde. Dieser Pächter hatte den einen großen Tag im Jahr, den Leugeltstag, der auf Anfang Mai fiel und, wiewohl seiner kirchlichen Bedeutung verlustig, noch durchaus im Maßstab der einst hier geübten Volksmesse begangen wurde. Der erschwerten Zufuhr übers Wasser wegen kam es nie zu einem eigentlichen Jahrmarkt; doch fehlte es nicht gänzlich an Kaufbuden und immer standen auch etliche schöne Haupt Vieh feil, meistens aus den Ställen des Pächters selbst. Seit unvordenklichen Zeiten spielte sich das Fest in zwei Schaustellungen ab: einem Eierlaufen in der langen Allee, die sich von der Kapelle zum Pachthause hinzog, und einem Wettschwingen auf der Waldwiese um den Heidenstein. Der erratische Block, der einen sanfter Hügel krönte, bildete die natürliche Kanzel für ein Preisgericht. — — — — — — — — — — — —

Digitized by Google

Die ältesten Leute vermochten sich nicht an einen klareren, schöneren Leugeltstag zu errinnern; selten sah man den See schon früh morgens mit so viel Booten und Kähnen bevölkert. Neuenach war bereits am Vormittag fast vollzählig ausgeflogen. Ein Ruderschiff lag noch an der Lände. Hans Hiesеb hatte es losgekettet und hielt es fest. Erst stieg Pfarrer Sandhuber ein, dann Zumbühl, dann der Doktor, dann Ambrosmen. Das war, was man so die Ehrenfuhr hätte nennen können. Hans kniete auf den Kiel ab und versetzte mit dem freien Bein dem Ufer einen kräftigen Fußtritt. Der Doktor ruderte für sein Leben gern; er hatte schon den Rock ausgezogen und die Griffe in beiden Händen. Er wendete mit einem Schlage und hielt geradeaus auf die Seeau. Der leise fröhliche Stimmentrubel rückte näher. Ambrosmen saß zusammen mit seinem Schützling und Vetter auf einer Querbank; auf der andern, ihnen zugekehrt, Zumbühl und der Pfarrer. Sandhuber nickte den beiden zu: „Heuer sieht aber der Spittelgarten anders drein wie andere Jahre.“ Ambrosmen, dem das Kompliment zwar nicht im letzten Grunde zugedacht war, der aber doch als der rechtmäßig Befugte sich geschmeichelt fühlen durfte, lächelte etwas und errötete sanft. Der Vetter Hans hatte nicht etwa nur großmäulig getan, sondern Wort gehalten — sapperlot, ja! War es zu glauben, was er von früh bis spät zusammenwirtschaftete? Das ging alles wie von der Peitsche geknallt. Und wohlverstanden war das nicht etwa die private Einbildung des glücklichen Spittelschreibers. Sein sich mehrender Wohlstand kam herum; man sprach von ihm. Er, der kleine unscheinbare Schreiber, war im Munde der Leute. Sogar Herrschaften wie der Amtsstatthalter, die sich früher nicht gerührt hatten, wenn er vor ihnen an die Mütze griff, redeten ihn nun aus freien Stücken an, so landbekannt war sein Glück geworden. Und was erst seinesgleichen waren, Kameraden, Nachbarn, ja du liebe Zeit! Die beneideten ihn offenkundig, mit oder ohne Mißgunst, je nachdem es ihnen gegeben war.

Der Spittelschreiber hätte nun aber nicht der gute Kerl sein müssen, als der er galt und der er auch wirklich war, wenn er seinem findigen Werkmeister nicht die ganze Gerechtigkeit hätte widerfahren lassen, die diesem gebührte. Jedenfalls beugte seine Gutherzigkeit und rührende Mitfreude jedem Zwiespalt vor, zu dem sonst das leidenschaftliche, zufahrerische, unberechenbare Wesen der andern reichlichen Anlaß geboten hätte. Auch jetzt besann er sich nicht lange, den nun sogar vom Pfarrer ihm gespendeten Beifall an den rechtmäßigen Empfänger weiter zu geben. Er stieß dem neben ihm sitzenden Vetter sachte den Ellenbogen zwischen die Rippen. „Da hast du's jetzt wieder.“

Zumbühl, der auf der Bank neben dem Pfarrer Platz genommen hatte, konnte nun seine im Stillen unverdrossen Hiesеb zugewendete Teilnahme der letzten Monate an den Mann bringen. Ohne etwas merken zu lassen, hatte er doch all die Zeit über ihn nie aus den Augen verloren und nicht ohne freudige Verwunderung sich zusehends eingestehen müssen, Hiesеb strafe alle Zweifler Lügen. Ohne alles drum und dran nahm er nun das vom Pfarrer mit einiger Salbung gespendete Lob in seiner trockenen Herzlichkeit auf, indem er zunächst Hiesebs Oberschenkel einen schallenden Schlag mit der flachen Hand versetzte. „Jawohl ist der Hannes ein Herrgottsdonner!“

Die Rede tat Hiesеb wohl. Das war so die Sprache der kräftigen Leute, auch seine, sobald er kein Blatt vor den Mund zu nehmen brauchte. Und nun gar ein Lob von dieser Seite konnte nicht anders als ihn

Digitized by Google

ordentlich aufregen. Unsicher erwiderte er: „Ach, das sagen Sie jetzt so, Herr Friedensrichter.“ „Nichts da!“ reklamierte Zumbühl, „ich sage das so, weil es so ist. Verstanden? Ihr seid ein leistungsfähiger junger Mann, und wer die Spittelwirtschaft vorher gesehen hat und jetzt — nichts für ungut, Sämi!“

Ambrosmen schüttelte behaglich den Kopf. „Das zwickt mich nicht,“ machte er, „das kommt alles nur auf den Knecht an, den man hat. Und so hatte ich früher eben einen schlechten und jetzt einen guten.“ Zumbühl erging sich nun in der ernsthaften Begründung seines Lobspruches. Er sei doch gewiß nicht von denen, die immer gleich das Blaue vom Himmel herunterrühmten. Im Gegenteil. „Aber, dem Verdienst seine Krone. Was der Meisterknecht im Spittel allein bezwungen hat, ist Arbeit für vier. O, ich hab' Euch beobachtet, Hiesch, beim Zuckerfahren, beim Eggen, beim Dreschen — Ihr versteht das Bauern aus dem ff!“

Es zuckte in Hiesebs Gesicht. Die innere Bewegung übernahm ihn. Jetzt gar, wo seiner Begabung zum Landwirt Anerkennung gezollt wurde, hielt es ihn nicht länger. Wie sollte er jemals Bauer werden können, er, der so allein stand, ohne Mittel und Aussichten? Seine Kehle schnürte sich ihm zusammen. Er wollte reden und konnte nicht. Zumbühl wies ihn unwirsch zurecht. „Was sind nun das wieder für Mucken? Kopf hoch, sag' ich — und nicht immer dran denken!“ Hiesch schluckte den Anfall hinunter. Unterdessen war auch Sandhuber innerlich mit seinem Zuspruch zu Gang gekommen. „Nein, guter Freund,“ sagte er zögernd in freundlicher Verlegenheit, „der dreiundzwanzigste Wintermonat hat eine Friedenspalme geschwungen und nicht wie Ihr fürchtet, ein Damoklesschwert über Euch aufgehängt.“

Und in dem begründeten Zweifel an der Verständlichkeit namentlich dieses zweiten Gleichnisses schickte er sich an, die Bewandtnis, die es damit hatte, Hiesch des nähern zu erläutern, auch in der Hoffnung, durch eine derartige Nebensache abzulenken. Also: Damokles war nämlich der Günstling eines Fürsten — wie hieß er doch gleich — und so weiter — und dann also die Geschichte mit dem Pferdehaar, an dem das nackte Schwert von der Decke herab hing.

Statt sich aber, wie es beabsichtigt war, zerstreuen zu lassen, fand vielmehr Hiesch seine Lage nur veranschaulicht. „Ja,“ rief er aus, „genau das. Immer dieses eine über mir.“ Und nun leuchtete mit einemmal sein Auge auf, genau so hell, als sei er wieder beim Umgraben und habe eben den Spaten tief bis an den Rand in widerspenstige Erde hineingetreten.

„Sie müssen nun aber nicht glauben, Herr Pfarrer, daß es mir angst macht, und Ihr auch nicht, Herr Friedensrichter, dem Sämi hab' ich's schon mehr wie einmal gesagt, gerade das ist es, was Mut und Kraft in mir verdreifacht. Was für ein Säbel, sagtet Ihr, daß das sei?“ Aber Sandhuber lächelte erleichtert: „Ich werde mich hüten, Euch das zu sagen, sonst sinnt Ihr wieder nach und hintersinnt Euch noch.“

Der Doktor hielt inne mit Rudern und tat, als müsse er veratmen. Eine mäßige Fracht von vier, fünf Leuten eine Strecke weit zu rudern, just etwa so die Ueberfahrt nach der Seeau, war ihm ein Hauptvergnügen. Weil die Bewegung der Gesundheit zuträglich war, — einmal darum, dann des schönen Gefühls wegen, andere zu treiben und zu steuern und ein bißchen Kapitän zu sein ohne weitere Gefahr oder Verantwortung. Auch

Digitized by Google

Maschine spielte er gern: immer so eins, zwei, eins, zwei, Fuß vor, Fuß zurück, Standbein und Spielbein, dazu jedesmal der Ruck den Arm entlang und der Gegenstoß hinten im Kreuz — so oft sich der vorgebeugte Körper zum endlichen Druck auf die Griffe legte und hinten die durchgepreßten Ruderflächen aus dem Wasser aufschnellten, um alsbald zum neuen Einsatz die krause Welle eben noch kitzelnd, blitzschnell wieder nach vorn zu streichen. Und als hätte man es mit einem lebendigen, mutvoll erregten Wesen zu tun, tanzte und sprang das Schiff, nur gezwungen der zügelnden Führung folgsam, fuhr mit seinem flachen, kiellosen Vorderende, wie mit einem aufgeklafften Kiefer auf Beute los und schalt gesprächig mit der an ihm aufgischtenden Flut um raschern Durchlaß. Jetzt hatte der Doktor die Ruder hochgezogen. Es träufelte ihnen entlang ins Wasser. Das Schiff beruhigte sich und schlug, gleichsam in selteneren, tiefergeholten Atemzügen, weniger oft und weniger hart mehr auf. Dafür stellte sich ein neckisches Gluckſen und Gurgeln ein.

Immer schöner entfaltete sich bei der Annäherung die Seeau mit ihren gebuchteten Rändern und dem verschämten, lieblichen Grün des Blätter-Ausschlages im Maien; hier und da stand auch schon ein Obstbaum in Blüte. Ein Schleier hing in der zarten Landschaft. Alles stellte sich duftig dar, zumal viele Mädchen und Kinder in hellen Kleidern sich dem Ufer entlang bewegten. Auch erschallte der anmutig verworrene Stimmenjubel immer noch gedämpft, aus jugendlichen Rufen und Gesängen sich ineinandermengend, und durch die Töne eines Hornes, das ein Musikant probierte, zusammengehalten, wie der Blütenflor durch seine Aeste. Darunterhin vernahm man auch bereits eine vereinzelte tiefe Mannesstimme — natürlich Fägschmied, der, ohne besonders befehlshaberische Veranlassung, einfach sich unterhielt. Indessen fand am Ufer unversehens eine rasche Ansammlung statt, und die daselbst sichtbar wachsende Menge nützte die in der Bodenbeschaffenheit gebotenen Vorsprünge und Auslugpunkte in der Weise aus, daß die nordwestliche Rundung der Insel von der allgemeinen Aufmerksamkeit beherrscht wurde. Die fünf im Schiff, für den ungehinderten Blick weit besser dran, als die am Lande, hatten längst eingesehen, warum ihr Fährmann Halt machte, und verfolgten gespannt den Lauf eines kleinen Nachens, der in der Gewalt eines einzigen Ruderers mit ungewöhnlicher Schnelligkeit einhertrieb. Auch wer weiter nichts wußte, sah, es handelte sich um einen Wettkampf.

Das Eierlesen bedeutet eine noch ziemlich ursprüngliche Form volkstümlicher Spiele. Während einer der beiden einige Dutzend Eier, die in Abständen eine Reihe lang hingelegt werden, eins ums andere nach einer bestimmten Ablieferungsstelle zu tragen hat, soll der andere eine so und so bemessene Strecke im Umkreis zurücklegen. Geschieht dies nun auf einem beliebigen Dorfe, so gelangt die Wette ohne großen Reiz zum Austrag: ein protziger Bauernbursch trottet dann eben auf seinem grasbäuchigen, mit Bändern behängten Fuhrgaul einige Landstraßen ab, womöglich nicht ohne bei jedem Wirtshaus noch einen Schoppen zu nehmen, und dadurch zu zeigen, wie wenig es ihm ausmache, die Wette zu verlieren. Auf der Seeau dagegen tragen die Umstände von sich aus zu einer spannenderen Ausgestaltung bei. Entweder es wirft sich in dem durch einen Böllerschuß drüben verkündeten Augenblick an der Neuenachener Schiffländе der eine in den See und schwimmt hinüber — doch verhindert meistens die frühe

Digitized by Google

Jahreszeit ein so lang dauerndes kaltes Bad — oder die Insel muß im Kreise umrudert werden. Altem Herkommen zufolge sind nach genauen Proben Eierzahl und Abstände so berechnet, daß ein Sieg des rudernden Teils ohne wirkliche Kunstfertigkeit nicht denkbar ist; umschifft er das Eiland behutsam in weitem Bogen, so reicht die ihm gewährte Spanne Zeit längst nicht aus. Nur wer als wirklicher Kenner der kleinen, aber mit ihren Untiefen und Felsstümpfen heimtückischen Küste jede Fährlichkeit an Ort und Stelle zu vermeiden weiß und eben weiß, wo bei dem Binsendickicht noch am besten durchzukommen sein wird, kann den Lauf knapp genug dem Ufer entlang nehmen. Andere als geübte und kundige Schiffer mögen es von vornherein lieber lassen; denn auch unter den Berufenen pflegt nur selten einer den Preis davonzutragen.

Der Wettfahrer war nun ungefähr auf gleicher Höhe mit dem Ruderboot der fünf Ausflügler angelangt und als Fritz Wegmann zu erkennen. Er wich in seiner Hantierung von der üblichen Art zu rudern ab. Statt mächtig auszufallen und für jeden Stoß seine ganze Kraft einzusetzen, ging Wegmann haushälterisch zu Werk — kurze straffe Schläge rasch hintereinander, eigensinnig zäh und unfehlbar regelmäßig wie ein Uhrwerk. Der Doktor beobachtete ihn entzückt. „Er hat recht, der Lecker, ganz recht! So erhält man das Schiff am besten im Schuß." Die Menge am Ufer belebte sich. Der Ruderer rückte in ihr Gesichtsfeld vor. Er näherte sich dem Ziele. Noch knallte kein Böller; das letzte Ei in der Allee war noch nicht aufgelesen. „Streck' dich brav, Fritz," erscholl es deutlich vom Ufer. „Nimm den Blinden!" rief ein Spaßvogel. Man scheute sich aber zu lachen und hielt unwillkürlich den Atem an. Zwanzig Schritt — zehn — fünf — drei — jetzt — jetzt schoß er durchs Ziel. „Er ist ein ganzer Sakermenter," sagte der Doktor, als der Jubel ausbrach, der Böller krachte und die Musikanten loslegten. Dabei griff er die Ruder wieder auf, die den Rändern entlang ins Wasser hineinhingen, um auch sein Boot der Inselländе zuzuführen.

Als Wegmann die Ehrungen des Sieges überstanden hatte, setzten sich er und einige Kameraden in eine unbenützt gebliebene Marktbude auf das leere Ladenbrett, schwangen ihre Beine unter dem Sitz hin und her durch die Luft und trällerten dazu im Takte: „Wollt ihr böse Buben kaufen, hier sind böse Buben feil." Dazwischen schnellte Wegmann einen von seinen Jauchzern in die Luft, einen von den bessern, wie er hinterher selbst sagte, und niemand unter den andern tat es ihm nach; heute mußte Fritz sozusagen sein Vorrecht haben. Lachend schlenderten Spaziergänger aller Gattung die Allee auf und nieder, ohne indessen weitere Gegenbeachtung zu finden, bis eine Kette, gebildet von Neuenachener Dorfschönen, eine die andere unterfassend, kichernd und nicht ohne zu zögern an der merkwürdigen Kaufbude vorüberplänkelte — vor ihnen her Ursula Kleinhannes, Arm in Arm mit einer breitschulterigen Bauerntochter, die sich jedoch städtisch trug. Diese hieß einmal ihrem Namen nach wirklich Brunner, außerdem nannte man ihren Vater nur den Warmbacher, nach einer Sommer und Winter stets gleichmäßig kühlen Quelle, die auf einem seiner vielen Grundstücke entsprang. Ihrem Aeußern nach war Marei ein Mittelding von Bäuerin und städtischem Wesen; das heißt, sie wollte sich städtisch tragen und verriet sich gerade dabei als Bäuerin: Knallrotes Halstuch, blitzblaues Kleid und einen Krautgarten von Hut. Auch war sie nicht gerade die angenehmste, sondern stellte das dar, was man im Land herum ein Reibeisen nennt. Aber wer sich

Digitized by Google

entschließen konnte, diese Barschheit in Kauf zu nehmen — sie war des Warmbachers einziges Kind. Und der einst zu erbende Hof stieß an den kümmerlichen Pflanzplatz hinter dem „Schifflein". Da ließe sich dann eine Sommerwirtschaft mit Kegelbahn anlegen, daß der im „Kreuz" oben einpacken konnte! Fägschmieds Fettherz war also für Marei in Liebe entzündet. Wegmann, in diesen Plänen sein Nebenbuhler, ging hierin weniger berechnend zu Werke: er hatte in der Schule und in der Unterweisung immer hinter ihr gesessen; hatte sie heimlich angestoßen oder ihr zugeflüstert; als Fortsetzung davon gab sich das andere. Schifflein-Kaspar oder Schifferfritz — diese Wahl erörterte sie in der Annahme, Ursula werde dann den andern heiraten, und war großmütig bereit, die Wünsche der Ursel gebührend zu berücksichtigen. Marei selbst äußerte eine unverkennbare Vorliebe für Fägschmied. Ursel lachte und tat dann verlegen. Marei wollte wissen warum. Endlich rückte Ursel heraus: „Ach, es ist ja nichts." — „Doch freilich." — „Nun dann, unser Franz" — „Hat es der Franz erzählt?" — „Ja, er mußte letzthin zum Kaspar, früh morgens, als der noch nicht ausgeschlafen hatte" — „denk wohl der Geschichte wegen, die ihm der Sonderbündler ausgebracht hat und der Kaspar lag natürlich noch im Bett" — „Ja und" — „Was und?" — „Er konnte nicht vertönen, der Franz. Er habe genug zu tun gehabt nur mit dem Hingucken, — sei ihm aber das ein Bett voll gewesen —" und Ursel stockte und war rot geworden. Aber Marei lachte ungeniert der Nase nach und stand zu ihrem Geschmacke „Da wär' eins dumm. Gerad' das gefällt mir gar wohl an ihm, daß es so ein kugelrunder ist, als hätte man Strumpfwolle an ihm aufgewunden. Daran sieht man doch, ob einer etwas zuzusetzen hat. Schneider und Taglöhner haben gut spinnenmager bleiben. Woher nehmen und nicht stehlen? Aber so ein herzhafter Wirt — das muß Appetit machen nur schon vom Aussehen." Im Wortwechsel mit Knechten und Mägden hatte sich ihre derbe Stimme längst so weit entwickelt, daß das Gelächter, das sie nun anschlug, mit jeder Mannsstimme an Schallkraft wetteiferte. Fägschmied, der unversehens hinter einer der Buden hervortretend ihnen in die Quere lief, ahmte alsbald dieses Lachen ins Komische übertrieben nach und erreichte damit einfacher als mit den üblichen Stichelreden den Anschluß, um den ihm zu tun war.

Bald begegneten ihnen unter den Auf- und Niederschlendernden Hiesep und sein Vetter Ambrosmen. Kaum hatte man die recht im Rücken, so legte Fägschmied los. Er verkörperte den Haß, der in Neuenach noch gegen Hiesep bestehen mochte: einmal als eifersüchtiger Wächter des einheimischen Bewußtseins gegenüber allem Fremden und dann aus guten Gründen persönlicher Art; denn durch Hiesep war ihm sein Privatstreich dann eben doch noch ausgekommen. Auch jetzt versäumte Marei nicht, ihn damit aufzuziehen und freute sich über Fägschmieds Aerger. Nachdem er ihre Neckereien eine Weile lang stumm schnaubend hingenommen hatte, fuhr er dazwischen: „Es muß nun ein für allemal ausgemacht werden, wie man es dem Burschen gegenüber zu halten hat. Ich will weiter nicht kleinlich sein und ihm alte Sachen vorrücken. Das ist meinetwegen erledigt und abgetan. Ich sage nur: bei uns ist es recht so, wie es ist. Ein Fremder ist es anders gewöhnt, und wenn wir dem auch nur einen Fuß breit Raum geben, so macht er uns Wust in die Milch, ihr werdet es schon sehen. Darum sag' ich, der ich es immer gut gemeint habe mit Neuenach: Hinaus mit dem Hiesep, je bälder,

Digitized by Google

desto besser." Da kam er aber übel an bei den Mädchen. Marei legte sich scharf ins Mittel und ereiferte sich: über einen Leisten mit den andern durfte der nicht geschlagen werden. Soviel war jedenfalls sicher. Er war unter Umständen nach Neuenach gekommen, die es ihm unmöglich machten, auch nur einen Tag hier zu bleiben. Und nun hatte er es fertig gebracht und war doch geblieben — wie die Dinge lagen, das reine Wunder! Ein Selbstvertrauen ohnegleichen, aber auch eine unerhörte Herausforderung! Wie durfte er nur! Die erste Zeit war Hans seines Lebens nicht sicher gewesen. Das entartete öffentliche Gewissen, das sich in dem nächtlichen Treiben jugendlicher Rotten auf den Dörfern zu betätigen pflegt, ließ es bei dem Freispruch der Behörden mit nichten sein Bewenden haben, sondern nahm noch so gern die Gelegenheit wahr, unter einem guten Vorwand ihrer Willkür zum Regiment zu verhelfen. Mehr als einmal war Hiesep ihren Nachstellungen zum Opfer gefallen und einmal mit blutendem Kopf ohnmächtig aufgefunden worden. Das war ganz in der ersten Zeit gewesen, noch vor Weihnachten. Aber dieser rohe Ueberfall hatte so sehr die Abscheu aller gutgesinnten Elemente erweckt, auch derer, die dem Hiesep eine maßvolle Züchtigung sonst wohl gegönnt hätten, daß von da an eine feindselige Aeußerung gegen ihn verpönt war. Damit wurde Hiesep selbst zum Schmied seines Glückes. Es kam nun auf ihn allein an. Gegner hatte er anständigerweise nicht mehr zu fürchten. Aber bis er auf Freunde zählen konnte, galt es, erst noch das Seine tun. Mit der Möglichkeit, meuchlings weitere Prügel einzuheimsen, mußte er immerhin rechnen; dennoch zog er vor, sein Bündel nicht zu schnüren. Wer aber daraus folgerte, er würde nun Schritte zur Annäherung unternehmen, sah sich getäuscht. Hiesep lebte den ganzen Winter ohne sich irgendwo sehen zu lassen, ausschließlich seiner Arbeit; die Abende verbrachte er mit dem Vetter Ambrosmen zusammen, Sonntags gingen die beiden einträchtig eine Kehrweit über Land. Aber nie hatte er in der Zeit auch nur ein Wirtshaus betreten. Heute mit der Teilnahme am Leugeltsfest stattete er den Neuenachern sozusagen seinen Antrittsbesuch ab, und es kam nun darauf an, wie es erwidert wurde. Doch wenn man an einem Tag im Jahr entgegenkommend gestimmt war, so heut.

Fägschmied verhehlte sich diese seinem geheimen Feinde eher günstige Gesinnung der Dorfschaft keineswegs und so etwas Unverzeihliches hatte der ihm schließlich auch nicht zu Leide getan, als daß er sich nicht der allgemeinen Stimmung zur Not anbequemen wollte. Marei Brunner suchte, unter gelegentlichem bescheidenen Beistande der Ursel, einzufädeln: Hiesep solle von jetzt ab für wirtshaus-, tanz- und kiltfähig gelten. Als sie nun über diesem Gespräch wieder an der Marktbude mit den „bösen Buben" vorüberkamen, wurden sie von dorther angerufen und es stellte sich heraus, daß man allda ebenfalls über Hiesebs Zuläßigkeit gewerweißt hatte, zumal der Fragliche an der Seite des Spittelschreibers sich mitten unter dem Volk herumtrieb und durch seinen Anblick eine Verhandlung seiner Person unentwegt herausforderte.

Wegmann weihte die Herzutretenden ein: man sei bereit, Hiesep den Umgang nicht zu verwehren, nur müsse man ihm Gelegenheit geben, sich erst einzuführen, wie es sich gehöre; er sehe zwar aus, als wisse er seinen Mann zu stellen; aber ein paar Griffe solle man ihn doch noch tun sehen. Was nun Kaspar dazu meine, mit dem Hiesep auszuschwingen. Marei klatschte in die Hände und tat, als gälte es ein paar junge Hunde gegen-

Digitized by Google

einander zu hetzen. Fägschmied lachte gutmütig und zuckte mit den Achseln. Was konnte er dagegen haben! Ein bewährter oft gekrönter Kraftturner, war er in letzter Zeit etwas zu bequem geworden, um sich ohne Not in den Anstrengungen des Hosenlupfs noch gänzlich um seinen so wie so schon verkürzten Atem zu bringen. Aber einmal ausnahmsweise, der Uebung wegen, warum nicht? Flinker als er mochte ein anderer sein, aber in seinem Stand, wenn er sich einmal regelrecht aufgepflanzt, hatte ihn nicht so bald einer zu Fall gebracht. Noch erwog er seine Zusage, da ertönte aus dem Gehölz ein Hornsignal, das Zeichen zum Beginn des Wettringens. Selbstverständlich handelte es sich bei dem Vorschlage nicht um die Teilnahme am eigentlichen Kranzschwingen, sondern um die nachträglichen harmloseren Kraftproben, in denen mehr bloß die Liebhaber sich zu messen pflegten. Es war also alle Zeit, Hiesep noch zu verständigen, vorausgesetzt, daß er gewillt war, sich auf diese Weise einzukaufen. Er wurde angefragt und erklärte sich ohne weiteres einverstanden.

Als er dann einige Zeit später die Schwinghosen übergezogen und nach dem üblichen Händedruck seinem kolossalen Gegner messend ins Auge sah, da war die zahlreiche Zuschauerschaft auf dem Heidestein und der Waldwiese entlang angespannter beteiligt als selbst bei den eigentlichen Ringerpaaren, die doch über Sieg oder Niederlage der einzelnen Dörfer entschieden. Einmal freute man sich, einem alten Schwingerveteranen, wie Fägschmied, wieder zu begegnen und nun gar im Kampf mit einem Neuling, von dem man nichts wußte, den man kaum jemals sah, und der doch schon gewaltig von sich hatte reden machen. Ein dreimaliger Gang erledigte die Angelegenheit, ohne den einen dem andern beschämend unterzuordnen. Erst ließ sich Fägschmied, der in der Tat nicht mehr recht in der Uebung sein mochte, ein Bein stellen — eine Finte, die erlaubt war — und fiel, nicht mehr gewandt genug, sich umzudrehen, flach auf den Rücken, daß es nur so dröhnte. Die Niederlage hätte gegen Hiesep eine schädliche Mißgunst wecken können. Aber Fägschmied sah sich das zweite Mal vor und brachte Hiesep ins Gedränge und dann auch zu Fall. Als es dann zum Austrag kam, gewann keiner von beiden, sondern Hiesep, der den Kopf zwischen Fägschmieds Bein rammte, vermochte ihn zwar um das Gleichgewicht zu bringen, wurde aber zugleich selbst niedergedrückt. Die Rücken nach oben, lagen sie übereinander. Der ehrenvolle und doch unentschiedene Ausgang bot die beste Lösung, die man mit der Veranstaltung dieses Wettkampfes hatte bezwecken können: der Fremde hatte bestanden, ohne sich einer Ueberhebung schuldig gemacht zu haben.

Fägschmied zeigte sich nicht einmal unfreundlich, daß Hans ihm gewachsen war, denn soviel war an seiner eigenen Kunst doch daran, um einen ebenbürtigen Gegner zu schätzen. „Ja, ja, ihr in den Ländern oben versteht euch aufs Schwingen," sagte er zu Hiesep und reichte ihm der Sitte gemäß als älterer die Hand. Desgleichen kamen einige andere auf diesen zu, obgleich sie dem Händedruck weiter kein Wort beifügten. Schließlich faßte ihn Fritz Wegmann fröhlich beim Arm und zog ihn mit sich auf die Mädchenschar zu, an deren Spitze wiederum die Marei mit der Ursula stand. Und indem er nun die Marei als seinen Schatz mir nichts dir nichts um die Hüfte faßte, schob er deren Gefährtin dem Hiesep zu und meinte lustig: „So nun sollst du auch eins von unsern Mädchen schwingen." Weder Wegmann selbst, noch wer sonst eben zusah, überdachte in diesem Augenblick, was für

Digitized by Google

zwei auf diese Weise zum Paare verbunden wurden; die Musik blies zum Tanzen auf. Nach langer Entsagung war Hiesch wieder so weit, ein Mädchen auf den Tanzboden zu führen.

Der Abend begann die Waldwiese in sachte Dunkelheit zu hüllen. Es wurde kühler. An der Estrade der Blechmusik waren zwei lodernde Pechfackeln aufgesteckt, die scheuchten die Finsternis in die Gebüsche und Baumkronen zurück. Und die Paare drehten sich und drückten sich, und vergaßen, daß es kühl wurde. In einer Pause zog Hiesch seine Tänzerin aus dem Gewühl ins Freie und sie gelangten, sich immer noch sachte an der Hand haltend, hinter den Heidestein, wo das Wäldchen sich lichtete und einen Durchblick über das westliche Ende der Insel hinweg nach der soeben untergehenden Sonne gewährte. Das junge Laub, das in der vergangenen Woche erst entsprossen und nun purpurn durchschienen war, glühte in seiner Zartheit auf, wie eine eben erst geküßte Mädchenwange.

Hans kehrte sich Ursula zu. Sie starrte mitten in die Glut, dennoch bleich sogar in der brennenden Röte. „Bist müd'?" fragte er besorgt. Sie lächelte mühsam. Nein, Müdigkeit war es nicht. Es war das Uebermaß der Aufregung: die Freude am Tanzen, und das Bewußtsein, mit wem sie zusammen war. Denn sie kannte ihn vom Sehen schon lange, länger als irgend jemand im Dorf, erst nur von weitem, dann im flüchtigen Begegnen mehr aus der Nähe am Brunnen oder sonstwo. Die andern Mädchen hatten ihn dann wohl angesprochen und es mit kurzen Neckrufen versucht, er blieb ernst und unzugänglich ohne je ein anderes Wort, als den kargen Gruß. Und nun — heute, als er mit den Vornehmen von Neuenach, dem Pfarrer, dem Doktor, dem Friedensrichter in einem und demselben Schiff herübergefahren kam, als er mit dem Spittelschreiber der Allee entlang strich hinter ihnen her, genau wie ein anderer Bursch auch, als er dann gar dem dicken Jägschmied standhielt und ihn bei einem Haar noch den Meister gezeigt hätte!

In Hiesch stieg eine Ahnung auf, aber nur eine unklare; er fürchtete, das Mädchen fühle sich nicht wohl bei einem wie er. „Willst nicht mehr mit mir tanzen?" fragte er hastig. „Wohl freilich," meinte sie, aber sie sagte es mit geschlossenen Augen und tonlos. „Sonst sag's nur, wenn du mit einem andern lieber magst." — Ursula wehrte mit einer leisen Kopfbewegung ab. „Hab' lang' nicht getanzt," fuhr er fort. „Bin auch wohl steif, weil mich der Schiffleinwirt so jäh gestreckt hat, 's zweite Mal, der kann's." — „Du mein' ich auch." — „Hm, 's passiert. Mögen hab' ich ihn nicht." — „Er hat dir doch nicht weh gemacht?" — „Nicht präzis. Ich hab' es noch im Kreuz, vom Stemmen. Er ist ein gar schauderhafter Witz." Ursula mußte lachen. Hiesch freute sich darüber und bestätigte fragend: „Oder etwa nicht?" Der Bann war gebrochen. Er hätte nun gern näheres von ihr gewußt. „Kommt ihr hiezuland manchmal zum Tanzen?" sondierte er. „Ja, schon. Ich bin aber an Dreikönigen und an Fastnacht nicht gewesen. Ich war im Leid." — „So. Ist dir wer gestorben?" — Er fragte ahnungslos. — „Der — mein —" Sie stockte und sah zur Seite. Die Sonne berührte mit dem Rande den Horizont und konnte eben noch den vollen Schattenriß von Ursulas Profil auf die graue, jetzt aber überglühte Fläche des Riesenfindlings werfen, vor dem sie standen. Deutlich war ein schwarzes Halbmöndchen auf den brennenden Grund gezeichnet.

Hans Hiesch kannte die Ursel wohl vom Ansehen, sie hatte ihm schon

Digitized by Google

in die Augen gestochen in jener ersten Stunde, als sie, den Wasserzuber auf dem Kopf, an ihm vorübergegangen war, in der Ruchgasse. Wer sie jedoch war, wußte er tatsächlich nicht. Dunkel tauchte der Schrecken in ihm auf. Er ließ aber nicht locker. „Weißt du, wer ich bin?" — „Ja, der Sonderbündler, wer sonst?" — „Und du? Bist du —" Dann murmelte er sich selbst dazwischen: „Es wird etwa nicht sein?" „Hannes! Hannes!" unterbrach jetzt Ambrosmens Stimme das Verhör. Ursula entfloh durch das Gebüsch. Hiesep drückte sich in den Schatten des Felsens. Ambrosmen jedoch rief und suchte nach ihm, bis er ihn vor sich hatte und zur Rede stellen konnte. Er war außer sich. „Was muß ich sehen?" klagte er, „kannst du dich so weit vergessen, schon wieder mit Mädchen schön zu tun, als ob nichts geschehen wäre. Und erst noch mit welchem Mädchen? Eh du Allmächtiger!" Da wußte denn Hiesep, es war die Schwester dessen, den er im Kriege erschlagen hatte. Aber weil es sein langweiliger, flaublütiger Vetter war, der in der Rolle des Sittenrichters vor ihm stand, faßte er sich rasch und erwiderte: „So, so? Geht es diesen Weg? Daß ich Unglück gehabt habe, das weiß niemand besser als ich selber. Aber gegen das Unglück ist nur ein Kraut gewachsen und das heißt Glück. An mir will ich es nicht fehlen lassen. Wenn du meinst, du habest mir das Gegenteil vorzuschreiben, so kommst du an den Unrechten." Mit diesen Worten ließ er seinen wachsamen Vetter stehen und wandte ihm den Rücken, alsbald nur von dem einen Verlangen erfüllt, Ursula wieder ausfindig zu machen und mit ihr zu tanzen, ja mit ihr zu tanzen, gerade mit ihr, jetzt erst recht.

Er fand sie unter den Zuschauern auf dem Tanzplatz, wie sie verstohlen nach ihm auslugte. Er fragte nicht, sie widerstrebte nicht. Ganz selbstverständlich faßte er sie an die Hand und trat mit ihr an. Der Boden war überfüllt. Die Fackeln warfen ihr taumelndes Licht über die vielen Bauernköpfe. Die Hände hatte er auf ihren Schultern lose aufgelegt und beide wiegten sie sich in den Hüften, bewegten aber ihre Füße kaum. Dann versuchte er es mit entschiedeneren Drehungen und Schwenkungen. Doch blieben sie auch so auf einem Fleck festgebannt, da sie in dem Getümmel und Gedränge zu einem freien Anlauf nicht kamen. Bis plötzlich vor ihnen der halbe Tanzboden völlig frei dalag. Da stampfte Hans mit einem mächtigen Tritt beinahe die Diele durch, stieß einen Jauchzer aus, packte das Mädchen um die Hüfte, und sie wirbelten über die geräumte Fläche dahin. Der schwebende Fuß beschrieb einen prachtvollen Bogen, der schönen Wurflinie nicht unähnlich, mit der zu ihren Häupten eine erste Sternschnuppe durch den dunkelnden Himmel schoß.

Rundschau

Allgemeineres

„Popularisieren?"

Von erwachsenen und besonders von erst erwachsenden Wissenschaftlern kann man's bekanntlich oft genug mit erhabener Geringschätzung äußern hören: als Popularisierungsarbeit müsse die ganze Literatur beurteilt werden, die nicht zur eigentlichen „Belletristik" gehöre und dabei doch weder streng wissenschaftlich sei noch „technisch" im Fachsinne arbeite. „Diese Popularisatoren", Leute ohne wirkliche eigene Arbeitsleistung, seien vergleichbar jenen „Ausbeutern", welche die Resultate der strengen Wissenschaft in praktische Erfindungen

Digitized by Google

umsetzen und die bescheidenen eigentlichen Entdecker um Ruhm und Geld bringen. Vergleichungen sind förderlich, wenn das zur Erklärung Herbeigezogene selbst klar ist. Aber daß beispielsweise der Erfinder des Luftballons ein eigennütziger Verwerter der Entdeckung von den Gewichtsunterschieden der verschiedenen Luftarten oder Gase ist, darf man eben nicht ohne weiteres als klar hinstellen. Ebensowenig ist klar, daß Carlyle oder Emerson sich zur strengen philosophischen Wissenschaft verhalten, wie etwa der Erfinder der Schweizerpillen oder des Odols zur wissenschaftlichen Chemie.

Aber die Aufgaben, die gerade für die Gegenwart am wichtigsten sind, werden überhaupt nicht von der Wissenschaft gelöst. Es scheint sogar, als wirke die „spezifisch" wissenschaftliche Geistesrichtung der Lösung *solcher* Aufgaben, die über die Arbeit im einzelnen „Fach" hinausgehen, eher entgegen, als mache die „spezifisch" wissenschaftliche Ausbildung für sie sogar ungeschickt. Ja, so sehr scheint das der Fall zu sein, daß, wenn einmal ein Wissenschaftler sich an derartige Aufgaben macht, er selbst nicht selten die besonderen Tugenden des Wissenschaftlers, z. B. Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, erst abzulegen für nötig hält. Was dann übrig bleibt, ist der Fachgeist des Spezialisten, der seine Selbstbeschränkung auf ein Fach zur Besserwisserei in allen Fächern umgewandelt hat. Da Leute dieses Typus zu ihrer Zeit ebenso gefeiert werden, als schnell verschwinden, so könnten wir als bekannt nur solche nennen, die heute leben; die von gestern kennt man nicht mehr. So nennen wir lieber Typen der *entgegengesetzten* Art: Goethe, Carlyle, Emerson, Nietzsche, Lagarde — nein, sie sind nicht Popularisatoren der Arbeit, im „Engen", der Wissenschaft „mit auf die Wissenschaft gebundenem Blick".

Die wichtigsten Aufgaben, die in der Gegenwart zur Lösung drängen, sind gar nicht wissenschaftlicher, sie sind praktisch-geistiger Art. Sie unterscheiden sich von den Theorien und sie sind nicht unwichtiger als die Theorien. Wir wollen sie uns nicht schmähen lassen. Sicherlich, ihre Lösung arbeitet mit den Ergebnissen der Wissenschaft. Aber diese wissenschaftlichen Ergebnisse sind nicht ohne weiteres das Hohe und Vornehme. Man kann sogar sagen: was die Wissenschaften arbeiten, das ist erst als Vorarbeit für diese Lebensarbeit von Wert, die der Einzelwissenschaften Ergebnisse schöpferisch zusammenfassen will zu einem Ganzen; es ist erst ein Herankarren des Baustoffs, aus dem das große Haus gebaut und gedichtet werden soll, auf welches wir warten. **Gr G**

Literatur

Adolf Stern

feiert am 14. Juni seinen siebzigsten Geburtstag. Er ist in der letzten Zeit regelmäßiger Mitarbeiter des Kunstwarts geworden, aber das darf diesen natürlich nicht abhalten, jetzt einen Blick auf die ungemein reiche Lebensarbeit des Literaturgeschichtschreibers und Dichters zu werfen. Stern ist meiner Meinung nach eine der stärksten ästhetischen Begabungen, die wir gegenwärtig haben und seit langem gehabt haben, von einer seltenen Weite und Feinheit der ästhetischen Empfänglichkeit, von großer Klarheit und Tiefe des ästhetischen Urteils. Er darf von sich sagen, daß er auch nicht eine der hervorragenden Erscheinungen, die in deutscher Dichtung während des letzten halben Jahrhunderts hervorgetreten sind, verkannt, ja, daß er alle in ihrem Wesenskerne fast sofort erkannt habe: Willibald Alexis, Eduard Mörike, Richard Wagner und Friedrich Heb-

Digitized by Google

bel, Otto Ludwig und Gottfried Keller, Theodor Storm und Theodor Fontane, selbst noch Gerhart Hauptmann und Halbe sind von Stern in ausgezeichneten Essays und gediegenen Ausführungen in zahlreichen literaturhistorischen Werken dem deutschen Volke näher, oft gar zuerst nahe gebracht worden; für Hebbel und Otto Ludwig im besonderen ist Stern der zäheste Vorkämpfer gewesen und hat die Generation, die heute auf der Lebenshöhe steht, zu ihnen geführt. Wie meist verknüpft sich auch bei Stern mit der ungewöhnlichen ästhetischen Rezeptivität eine schätzenswerte Produktivität: er hat außer lyrischen Gedichten, die zu der den Lebensweg wahrer Dichter meist begleitenden tagebuchartigen Gefühlslyrik gehören, einige Epen, von denen ein „Gutenberg" das bedeutendste ist, zwei moderne Romane, aber vor allem zwei geschichtliche Romane und eine Fülle geschichtlicher Novellen geschrieben, die bedeutsam sind durch ihre farbenfreudige Phantasie und ihre plastische Kraft. Der Stil der Novellen Sterns ist allerdings „gebildet", so ähnlich, wie der Heyses gebildet ist, der Eindruck des Ursprünglichen und Unmittelbaren wird nicht immer erreicht, obgleich die Dichtungen nicht etwa aus zweiter Hand, sondern eigen geschaut sind und auf starker historisch-poetischer Begabung beruhen. Aber es wäre sehr unrecht, darüber Sterns Bildkraft und den oft leidenschaftlich bewegten Lebenshintergrund der Novellen und auch der beiden historischen Romane zu verkennen, von denen „Die letzten Humanisten" als Darstellung der Resignationsstimmung der siebziger und der beginnenden achtziger Jahre auch unmittelbare Zeitbedeutung haben.

Die höhere Bedeutung besitzt Adolf Stern freilich als Literaturgeschichtschreiber, er hat einen außerordentlichen Schatz literaturhistorischer und ästhetischer Erkenntnis ausgebreitet und ist daher für unsre höhere Kultur sehr wichtig geworden. Sein literaturhistorisches Hauptwerk ist die siebenbändige „Geschichte der neueren Literatur", die mit Dante beginnt und mit Ibsen, Zola und Tolstoi schließt. Nach Hettners berühmter „Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts" dürfte es das bisher beste deutsche Werk zur Weltliteratur sein. Der kleine „Grundriß (früher Katechismus) der allgemeinen Literatur" ist das anerkannt geeignetste Werk zur Einführung in die Universalliteratur, während „Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart" in den letzten Jahrzehnten für die Auffassung der neueren Literatur in weiteren Kreisen maßgebend gewesen ist. Zwei Anthologien, „Fünfzig Jahre deutscher Dichtung" und „Fünfzig Jahre deutscher Prosa" hatten das letztgenannte Werk schon im Beginn der siebziger Jahre wirksam vorbereitet. Am längsten dauern dürften von Stern aber doch seine zahlreichen Essays, die, wenn man sie einmal sammelte und chronologisch ordnete, so ziemlich den gesamten Umkreis der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts umschreiben würden, und von denen nicht wenige die ersten größeren Arbeiten über bedeutende neuere Dichter sind. Stern schreibt zwar selten knapp und prägnant, aber stets aus der vollen Anschauung heraus und weiß diese, wenn man sich ihm hingibt, auch wieder zu erwecken. Zu den geistreichelnden Essayisten gehört er nicht, aber man merkt bald, daß er seine Dichter bis ins einzelnste versteht. Sein überhaupt bestes Werk ist meiner Anschauung nach seine Biographie Otto Ludwigs, in der er fast reine, künstlerisch abgerundete Darstellung gegeben hat. Als einer der hervor-

Digitized by Google

ragendsten Führer zu den großen Dichtern namentlich des neunzehnten Jahrhunderts wird Stern, wird seine geistige Persönlichkeit sicher lebendig bleiben. **Adolf Bartels**

Vom Kampfe gegen die Schundliteratur

Allerlei Zeichen sprechen dafür, daß man dem Schund von verschiedenen Seiten her ernsthaft das Oberwasser abgraben will. Da hat bekanntlich das „Komitee für Massenverbreitung guter Volksliteratur" einen Wettbewerb um Romane veranstaltet, die nach Inhalt und Form geeignet sein sollen, den Schundroman zu verdrängen. Das heißt also: sie sollen ebenfalls spannend und nicht zu kurz sein, in den bekannten Zehnpfennigheften durch die Kolporteure vertrieben werden, und so allmählich die armen Hirne der Lesehungrigen wieder urbar machen für gute Kunst und reine Gedanken. Also eine „Uebergangsliteratur", wie sie auch im Kunstwart (XVII, 18) gefordert worden ist. Der Plan wurde vielfach mißverstanden oder in seiner Ausführbarkeit angezweifelt. Max Kretzer veröffentlichte im „Tag" eine Meinung, die so ungefähr dem berühmt diplomatischen „Jaja, neenee" des Kaffeesachsen entsprach und den Freiherrn von Cramm, den Vorsitzenden des Komitees, zu einer recht verständigen Erwiderung veranlaßte. Die „Masse", meinte Cramm gegenüber Kretzer, lehnt das Gute gar nicht von vornherein ab, es muß ihr nur mundgerecht geboten werden. Der gegebene Mittler ist der Kolporteur, ein Mann, der für seine mühsame Lauferei eine gewisse Gewähr dauernden Verdienstes beansprucht. Diese hat er bei Werken, die 50, 60 oder mehr Lieferungen lang, die Abnehmer festhalten. Er wird die guten oder mindestens die weniger schlechten Romane nur dann unters Volk bringen, wenn er an ihnen ebensoviel und mehr verdienen kann als am Schund. Denn daß er aus angeborner Schlechtigkeit diesem den Vorzug geben werde, ist doch nicht anzunehmen. Den reichlicheren Verdienst ermöglichen ihm die anscheinend nicht unbedeutenden Mittel, die das Komitee in den Dienst der Sache stellt: der Schund soll sozusagen „durch Unterbietung überboten" werden.

Mehr Volksbüchereien! hatte ein anderer geraten. Billige gute Bücher! verlangt Paul Heyse. „Unsere deutschen Bücher sind zu teuer!" erklärt auch Gustav Falke. Während Wilhelm Jensen rein nichts von der Besserung der Lesebedürfnisse der in Betracht kommenden Volksschichten erhofft. Die Gegenfrage lautete mit Recht: schafft man durch Büchereien und billige Bücher heut schon den betriebsamen Bücherzuträger aus der Welt? Nein, sagt Cramm, und genau wie er äußert sich auch ein anscheinend Sachverständiger in der ultramontanen „Kölnischen Volkszeitung": „Mancher liest sehr gerne: aber den Gang zur Bibliothek machen, die Ausleihestunden einhalten, eine Bücherauswahl treffen, das ist ihm lästig, das mag er nicht. Wenn aber der Kolporteur ihm zu Hause um zehn Pfennige Lesestoff auf die bequemste Weise darbietet, so liest er, liest, was man bietet, Gutes oder Schlechtes, wenn nur die Darstellung spannend ist... Wer unserem Volke also wirksam helfen will, muß mit dieser Schwäche und Indolenz rechnen. Darum kann die Parole nicht heißen: Bekämpfung der Schundkolportage *allein* durch gute Volksbibliotheken — vielmehr Bekämpfung derselben *auch* durch eine *gute* Kolportage — weil Kolportagelektüre zur Zeit noch ein *wirkliches Bedürfnis* für weite Volkskreise ist, die in Ermangelung einer *guten* Kolportage der *schlechten* anheimfallen." Diese zu schaffen sei also wünschenswert, und es wird

Digitized by Google

mitgeteilt, daß ein großer katholischer Verlag ernsthaft beabsichtige, gute Kolportageromane herauszugeben. Schließlich sei noch die Anregung weitergegeben, die Volksschulbibliotheken, namentlich die ländlichen, wirksamer gegen den Schund mitkämpfen zu lassen. Doch glauben wir nicht, daß man mit dem jetzigen meist ganz veralteten und zerlesenen Bestande dieser Büchereien gegen einen so starken Gegner viel ausrichten wird. Vorher müßten die meisten Volksbibliotheken selbst reformiert werden.

Immerhin, es rührt sich doch wieder auf diesem Gebiete, dessen Wichtigkeit nicht leicht überschätzt werden kann. Erst in jüngster Zeit wieder, meint Cramm, wurde sogar festgestellt, „daß die Anregung zu den grauenhaftesten Mordtaten durch Schundromane gegeben worden ist". Das klingt gewiß übertrieben, ist aber doch nicht aus der Luft gegriffen. Von der Seite der Sache, die der geistigen Volkswirtschaft zuliegt, haben wir ja schon oft gesprochen. Wie sehr sich der Schund leider auch dort eingenistet hat, von wo aus er bekämpft werden sollte und ja auch oft ganz rechtschaffen bekämpft wird, zeigt ein Angebot von Zeitungsromanen, das uns eingeschickt wird. Den Zeitungen, selbst den größeren und angesehenen legt die Firma dringend ans Herz, zu dem „historischen" Roman aus dem russisch-japanischen Kriege zu greifen: „Die Sterbenden grüßen dich — Kaiser!" Mit der festen Versicherung: „Gleich dem berühmten russischen Maler Wereschtschagin malt Matull mit seiner Feder die krassen Greuel dieses Krieges . . . Jede Zeile wird von dem Leserpublikum geradezu verschlungen!" Weiterer hochinteressanter Lesestoff ist „Aus dem dunkelsten New-York". Außerdem „prachtvolle 3 Mark-Bücher-Prämien zu Spottpreisen", nämlich: 1200 Lieder mit Noten für Klavier; oder auch die mit Recht so berühmten Klassiker „in unerreicht schönen Prachtausgaben". Schließlich aber, zum ganz bescheidenen Abschluß: „fragen wir an, ob Sie Ihren Papierbedarf durch uns einkaufen wollen. Mehrere hundert Zeitungen tun dies bereits zu ihrem Vorteile. Wir haben 17 große Papierfabriken an der Hand und können Ihnen große Avancen bieten." Und nun die Firma: „Papierzentrale G. m. b. H., Berlin SW 47." So ist wieder ein Rekord erreicht: Die Papierzentrale als Versorgerin, sei's mit Holzpapier, mit Schauerromanen oder mit klassischer Poesie. Wie viele von den „mehreren hundert Zeitungen" werden gegenüber derartigen bequemen Anerbietungen so etwas wie eigenes Denken und eigenes Verantwortlichkeitsgefühl bewahren? L. Kalkschmidt

Poetische Wunderkinder sind das Neueste, musikalische hatte man ja immer schon. Genauer gesagt: sie sind wieder das Neueste, denn vor Jahren hatte man ihrer auch schon. Nun weiß jeder Kritiker, daß es gar nichts Schwierigeres gibt, als aus dem Erstlingswerk selbst eines erwachsenen Verfassers mit Sicherheit die Frage zu beantworten: hat er ungewöhnliches Talent oder nicht, denn das poetische Talent darf ja mit Gewandtheit im Phrasenmachen und Reimklügeln nicht verwechselt werden; es ist eher eine Bildnerei mit geistigen Anschauungen. Die Erstlingswerke sehr vieler bedeutender Poeten haben bekanntlich zunächst für nichts gegolten, und viele mit großen Reden begrüßte Erstlingswerke sind klanglos in die Vergessenheit gefahren, als ihr Verfasser nicht hielt, was er nach Ansicht der Herren Beurteiler „versprochen" hatte. Und jüngst wurden z. B. im „Weltspiegel" Schulmädchen

Digitized by Google

im Bildnis abkonterfeit und ihre Gedichte wurden beigedruckt unter der Ueberschrift „Wunderkinder"! Wir haben die Verse mit Sorgfalt gelesen: sie sind nichts als ein Hin- und Herdrehen von Aufgeschnapptem, zum Teil mit etwas beginnender Pubertäts-Melancholie dabei. Wenn in den kleinen Verfasserinnen ein Talent stecken *sollte*, so müßten sie vor allem ihre Natur von eben den umgehängten Lappen befreien, die nach Ansicht der erfreuten Beurteiler ihr Talent beweisen. Ob aber ein Talent in ihnen steckt, kein Mensch kann's wissen, wissen kann man nur, daß das höchst *unwahrscheinlich* ist. Eine ungewöhnlich lebendige und verlebendigende Phantasie, eine starke Innerlichkeit, ein Gehen auf eigenen Wegen, ein unwillkürliches Kundgeben eigener, wenn auch noch so kindlich unreifer, aber bezeichnender und anschaulicher Ausdrücke und Wendungen, beim Beobachten ein besonders tief deutendes Fühlen, das sind Erscheinungen, die auf dichterisches Talent bei Kindern am ehesten schließen lassen, aber auch sie nur, wenn ihrer mehrere zusammentreffen. Ganz sicherlich nicht leichtfließende Reime „wie von Erwachsenen". Wir dächten also, wir begnügten uns mit den musikalischen Wunderkindern, bei denen die Frage anders liegt, sofern sich's um ein Reproduzieren handelt, und verdrehten Mädeln, Jungen, Eltern und Tanten nicht auch noch mit solchen Eitelkeiten die Köpfe.

Ein neues Kunstwartunternehmen

Mörike wird bekanntlich vom ersten Januar nächsten Jahres ab frei. Der Kunstwart wird, sobald die Schutzfrist abgelaufen ist, eine eigene Ausgabe der sämtlichen *Werke Mörikes* in fünf Bänden veranstalten. Nach „außen" hin soll sie dem Grundsatz der Kunstwartunternehmungen entsprechend gediegene Ausstattung mit möglichst billigem Preise vereinigen. Was das „Innere" anlangt, freuen wir uns, den Lesern mitteilen zu können, daß der bekannte Mörikebiograph und Herausgeber der Mörikebriefe Direktor Dr. *Karl Fischer* es übernommen hat, die Ausgabe für den Kunstwart herzustellen: er ist in der Lage, unsern Lesern erstens einmal den Text in einer reineren und vollständigeren Fassung vorzulegen, als es seither möglich war, dann aber wird er auch ausgewählte Gedichte und größere Arbeiten Mörikes dem Werke einverleiben, die bis dahin überhaupt nicht bekannt oder schwer erreichbar waren und mithin das Lebenswerk Mörikes in größerer Fülle zeigen werden, als bis jetzt geschehen konnte. Außerdem soll die Ausgabe wertvolle Notenbeilagen und reichliches Bildermaterial bringen. Den ersten Band wird eine größere Einleitung Karl Fischers eröffnen, die im Anschluß an Mörikes Leben seiner dichterischen Eigenart vornehmlich in der Lyrik nachgeht und jeden einzelnen Band sollen erläuternde Anmerkungen und eine Folge der verschiedenen Lesarten beschließen.

Theater

Berliner Theater

Wir wissen es alle: bei gewissen Dramenschreibern ist Berlin, sein Theaterpublikum und noch mehr seine Theaterkritik gründlich verhaßt. Das wird schwerlich anders werden, solange Berlin wie bisher mit Vorliebe als Oberappellationsgericht für dramatische Neuaufführungen benutzt wird. Wie oft haben wir schon den Fall erlebt, daß das in der Provinz gefällte günstige Urteil bei der nachfolgenden Berliner Aufführung von Grund aus verworfen worden ist, wie selten jenen andern, daß ein anderswo lau aufgenommenes Stück in der deutschen Reichshauptstadt noch

Digitized by Google

einen Erfolg erstritten hat! Nur die bessere Darstellung, kaum je die größere Aufnahmefähigkeit hat hier dann und wann ein Nein in ein Ja verwandelt. Diese „überkritische Verneinungssucht Berlins" wird um so schmerzlicher empfunden und um so bitterer beklagt, je länger und ungestörter ein Theatererfolg aus der Provinz Zeit gehabt hat, sich im Gedächtnis der Zeitungsleser festzusetzen. Vor anderthalb Jahren, wenn ich richtig rechne, wurde Adolf Vogelers historisches Trauerspiel „Die Sturmglocke" mit großem, stark nach- und widerhallendem Erfolge in Hannover aufgeführt, und seitdem konnte man bald an dieser bald an jener Stelle immer wieder die Frage lesen: Wann wird Berlin nach diesem Stücke greifen? Warum geht es geflissentlich an einem Drama vorüber, das einmal wieder einen großen Gegenstand in einer großen Form behandelt? Nun, dieses immer wiederholte Mahnen ist nicht umsonst gewesen: jetzt hat das „Berliner Theater" die Vogelersche Tragödie, ein Drama aus der deutschen Vorreformationszeit, auch in Berlin aufgeführt. Leider mit einem ganz andern Ergebnis als in Hannover. Ich will nicht untersuchen, welchen Anteil an dem Erfolge der Uraufführung die Tatsache hatte, daß der Verfasser ein Hildesheimer Gymnasiallehrer und also durch freundnachbarliche Bande mit Hannover verknüpft ist. Aber eins ist sicher: sein Trauerspiel hat damals nicht zuletzt darum so schnell gesiegt, weil es in Stoff und Form gegen das „moderne Drama" revoltierte. Manche unserer größeren und besseren Provinzbühnen fühlen sich heute als eine Art von Reformatoren gegenüber dem in seinen großstädtischen Sünden erstickenden Berlin. Wie freudig würden wir sie zu dieser Aufgabe beglückwünschen, wenn ihnen in den erkorenen Dramatikern nur bessere Helfer erstünden! Aber daran hat es seither noch immer gefehlt. Die Borngräber, Geucke, Eulenberg, Lienhard, Weigand — um nur einige dieser „Hoffnungen" zu nennen — werden, fürcht' ich, immer „Hoffnungen" bleiben. Vogeler hat nicht einmal etwas von der vielversprechenden Art jener, im Gegenteil, er erscheint als der Nachfahr einer dramatischen Generation, die wir ohne sonderlichen Kummer haben in die Grube fahren sehen, einer Generation, die durch Bildung und Fleiß das dichterische Ingenium glaubte ersetzen zu können. Gewiß, seine „Sturmglocke" ist ein sorgfältig ausgeführtes historisches Gemälde, in das allerlei Gegenwartsgedanken hineingepinselt sind, ein Theaterstück, dem es trotz seiner altmodischen Technik nicht an gelegentlicher Bühnenwirksamkeit fehlt. Aber ebensogut wie Vogelers für Gewissensfreiheit, Recht und Glaube mit geflügelten Worten aus unsern Klassikern streitendes Drama könnte der Doktor Allheilend uns ein beliebiges Stück aus den 70er Jahren, der Blütezeit des historischen Epigonendramas, verschreiben — es würde dieselbe Wirkung tun.

Doch glaube niemand, daß der Dilettantismus allein im älteren Drama seine Triumphe feiert! Kurz vor der Vogelerschen „Sturmglocke" haben wir am „Neuen Theater" (nicht unter Reinhardt, sondern unter der Sommerdirektion der Gebrüder Rosenfeld) ein Wiener Bohèmestück „Künstler" von einem Herrn Holtzinger über uns ergehen lassen müssen, das mit einer geradezu knabenhaften Unreife im Gedankengange wie in der dramatischen Technik eine äußerlich so anmaßende Haltung verbindet, daß man sich von diesem Mischprodukt aus Kindlichkeit und Greisenhaftigkeit bald mit Widerwillen abwendet. Nur einmal wird

Digitized by Google

die ans Alberne streifende Wichtigtuerei mit den bänglichen Gelüsten eines dummen Jungen von „Künstler" durch eine Episode unterbrochen, die von Humor und Beobachtung zeugt: ein Malergenie, ein aufgeplusterter, brutaler Geselle, der von der Arbeit eines hundetreuen Mädchens lebt, kehrt nach einem Ausflug in die „Freiheit" wie ein begossener Pudel zu der Verlassenen zurück und wird trotz all der Demütigungen, die er ihr angetan hat, mit Jubel empfangen — nicht sowohl als Künstler wie als Mann. Das ist ein dürres, ganz dürres Goldäderchen im plumpen, sonst tauben Gestein. Die Tatsache der Aufführung verliert dadurch auch nicht ein Pürrchen von ihrer Ueberflüssigkeit und Lächerlichkeit.

Die von Siegmund Lautenburg unternommenen Anzengruber-Spiele haben nach fast vierwöchiger Dauer ihr Ende gefunden. Sie brachten die fünf Dorf- und Bauernstücke „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Der Meineidbauer", „Die reuzelschreiber", „Der G'wissenswurm" und „Doppelselbstmord", während das Wiener Stadtstück „Das vierte Gebot" infolge des beklagenswerten Ausscheidens von Amalie Schönchen hat wegbleiben müssen. So kam es, daß diese Maispiele — so Tüchtiges Ludwig Martinelli und Willi Thaller auch im weiteren Verlauf der Aufführungen noch leisteten — ihr eigentliches Gepräge von der Kunst der Hansi Niese erhielten. Die Kraft ihrer Natur beherrschte, ohne sich irgendwo unkünstlerisch vorzudrängen, so sehr das Zusammenspiel, daß die Erinnerung an ihre Gestalten oder ganz im allgemeinen gesagt: daß ihr Anzengruber-Typus in lebensvollster Frische noch unverlöschbar vor uns stehen wird, wenn die feinen, echten und geistreichen Züge, die Martinelli und Thaller ihren Figuren gaben, sich längst wieder verflüchtigt haben werden. Es soll hier nicht der alte Streit um den „echten Ring" erneuert, nicht erörtert werden, ob wir Norddeutschen, die wir uns auf unsere frühe Schätzung des Dichters und seine entschlossene Unterstützung immerhin ein wenig zugute tun dürfen, ihn richtiger erkennen, wenn wir in seine philosophischen Tiefen graben, oder ob seine Landsleute ihm gerechter werden, wenn sie sich vornehmlich an das Volkstümliche und Komödienhafte bei ihm halten. Jedenfalls hat uns die Niese, zumal als Broni im „Meineidbauer", als Horlacherlies im „G'wissenswurm" und als Agerl im „Doppelselbstmord", überzeugend und schlagend bewiesen, daß es keine Versündigung an dem Genius des Dichters ist, wenn man wie sie Regie und Mitspieler zwingt oder wenigstens ermuntert, in Anzengruber zunächst und vor allem den Dichter des Volksstücks zu suchen, der mit bäuerlicher Verschlagenheit die Ueberlieferungen der Wiener Hanswurst-Posse seiner ungleich edleren, stärkeren und tieferen Kunst dienstbar macht. „Er hat Lachen und Weinen in einem Sack", sagt ein Volkswort von einem Musikanten, der bald auf unserer Tränendrüse, bald auf unserm Zwerchfell geigt. Das Bild jenes mit allen Wassern getauften Dudelsackpfeifers Anzengruber in uns erneuert zu haben, ohne ihm von seinem tieferen, verborgeneren Gehalt wesentliches geraubt zu haben, das ist vielleicht das Hauptverdienst dieser Berliner Anzengruber-Spiele.

Zugleich mit der Niese erschien — schon wieder einmal! — Sarah Bernhardt auf dem Plan und trat außer in längst zur Genüge bekannten Paraderollen in einem bei uns noch unbekannten Stücke Viktor Hugos auf, als Tisbe in

Digitized by Google

dessen Tragödie „Angelo, der Tyrann von Padua". Stück wie Rolle scheinen mir langer Worte nicht wert. Genug, wenn gesagt wird, daß sie in ihrer gekünstelten, ausgeklügelten, mit fieberhafter Hitze auf die Spitze getriebenen Virtuosität einander würdig sind. Diese unaufhörlichen, wie die Köpfe der Hydra ewig neu sich gebärenden Verwicklungen von Liebelei, Intrigue, Eifersucht und Spionierei, mit ihren Geheimtüren, Dolchen, Kruzifixen, Tapetenwänden, Kabinettsschlüsseln usw. usw. könnten allenfalls durch die beseelende Kunst einer Duse zu einem Augenblicks-Scheinleben erweckt werden — die äußere, in großen Worten und großen Gebärden prunkende Fertigkeit der Sarah Bernhardt enthüllt nur um so krasser und verstimmender die Flachheit und Hohlheit all dieser Puppen und Maschinerien. **Ernst Detleff**

Münchner Theater

Am Residenztheater wurde Oskar Wildes Schauspiel „Ein idealer Gatte" gegeben. Ich bekenne, mir aus der Gesamtpersönlichkeit Wildes nicht allzu viel machen zu können. Gewiß, von der „Naturforscherseite" der kritischen Betrachtung aus bietet er ein überaus fesselndes Schauspiel mit seinen raffinierten und leidenschaftlichen, sinnlich-seelischen Tastsinnen, mit seiner, um's deutsch herauszusagen, „Geilheit, die Geist wird". Doch glaube ich kaum, daß solche Pfadfinder auf interessanten Schlupf- und Seitenwegen der Menschheit irgendwie ernstlicher als „Führer" bewertet werden können. Es gibt aber außer diesem in seiner Art immerhin bedeutenden „echten" Wilde bekanntlich auch noch einen „falschen", der um des Erfolgs willen Massenstücke schrieb, das heißt in diesem Fall, Stücke für die Plebs in den „gebildeten" Kreisen. Dieses letzteren nahm sich unser Residenztheater liebevoll an, indem es den „idealen Gatten" aufführte: es ist ein Intriguenstück, das, natürlich nicht ohne ein gewisses Geschick der „Spannung", Schablonen statt Menschen zum Zweck schwerer Konflikte, rührender und erheiternder Wirkungen, mit deutlichster Absichtlichkeit bewegt.

Ein idealer Gatte und Politiker hat den Grund zu seiner Idealität nach den verschiedensten Richtungen damit gelegt, daß er ein Staatsgeheimnis zum Zweck von Börsenspekulationen verkaufte. Der verräterische Brief ist in die Hände einer mit allen Hunden gehetzten Weltdame gelangt, die ihn zu Geschäftszwecken ausbeuten will. Doch wird sie daran verhindert, da ein Freund des Politikers sie als Diebin eines Armbandes ertappt und der Polizei zu übergeben droht. Da entladen sich die wilden Gewitterwolken über dem Helden in einem sanften Regenguß der Gefühle. Der idealen Gattin des idealen Mannes aber, die ihren Herrn Gemahl wie einen Renommierpudel am Bändchen führt, predigt das Stück, um sie von ihrer hochmütigen Strenge zu heilen, ungefähr folgenden dekorativen Tiefsinn: „Euer Leben, ihr Frauen, bewegt sich im Kreislauf der Gefühle, der Mann aber wandelt auf der graden Linie des Geistes. Darum, verzeiht, ihr Frauen, verzeiht euern Männern ihre Fehler!" Ich vermute zwar, sie tun es praktisch natürlichen Sinnes ohnehin, zumal wenn die Männer weniger demütig drum flehn und sich dafür ihres Namens etwas würdiger zeigen als unser Held.

Freilich, was ich hier gebe, ist das Gericht ohne die pikante Paradoxenbrühe, mit der Wilde sein Stück in allen Teilen durchtränkt. Seine spöttischen Causeure wissen alle Redensarten grade in dem Momente, wo sie uns harmlos von vorn dar-

Digitized by Google

gereicht werden, mit einem blitzschnellen Ruck herumzureißen, daß wir überrascht die so gänzlich anders geartete Rück- oder Kehrseite vor uns erblicken. Da heißt es: Wohltätigkeit wird überall getrieben, um die Menschen — zu peinigen; oder: die Gesellschaft besteht aus Gänsen und Gecken, denn die Weiber — sind Gecken, und die Männer — sind Gänse usw. Tiefer durch diese Rückseite hindurch bis auf Herz und Nieren der Dinge lassen uns seine Paradoxe dann allerdings auch nicht blicken. Doch wandeln sie ihr „Prinzip" immerhin so leichtfüßig und ergötzlich ab, daß sie uns vor der Langeweile bewahren und der leeren Schablonenkomödie einen flüchtigen Schein des Lebens verleihen.

Leopold Weber

Musik

Festspiele

Nun tritt auch **Köln** in den Reigen der deutschen Opernbühnen, welche „Festspiele" veranstalten. Hoffentlich hat sich dort inzwischen die Ankündigung erfüllt, daß zu diesen Festspielen ernstlich gearbeitet und geprobt werden soll. Nur dann, wenn dem Kunstwerke in jedem Teile mit besonderer Liebe sorgfältiger Fleiß und reiches Können gewidmet wird, können Festspiele Anspruch auf wirkliche Bedeutung erheben. Wie wäre es aber, wenn einige deutsche Opernbühnen auch außerhalb eines „Festspielplanes" sich besinnen möchten, daß es eine ihrer wichtigsten Aufgaben sein sollte, die Meisterwerke unserer dramatischen Tondichter in einer Form zu bieten, deren Reinheit dem hohen künstlerischen Werte und der sittlichen Bedeutung jener Schöpfungen entspricht. In dem Drange der alltäglichen, hastigen Kassenarbeit verlieren nicht selten gerade die Aufführungen der edelsten Werke umsomehr an lebendiger, einheitlicher Nachgestaltung, je öfter sie gegeben werden. Daran kann der Vermerk „Neueinstudiert" an sich allein wenig ändern; denn häufig sind die Vorbereitungen zu einer solchen Erneuerung fast ebenso kurz wie der Vermerk selbst. Läßt man sich die Zeit und Mühe nicht verdrießen, um saubere Arbeit zu liefern, um altbewährte Meisterstücke vom Repertoirstaube zu befreien und ähnlich zu verfahren wie in Wien mit dem Fidelio oder in Berlin mit den Meistersingern, so gewinnt die Marke „Neueinstudiert" für den ernsten Darsteller die Bedeutung einer erhebenden, kräftigenden Arbeit, während sie dem Zuschauer einen erlesenen Genuß, ein dauernd wertvolles Erlebnis verspricht. Solch ein planmäßiges Arbeiten wäre für die Bühnenkunst unendlich fruchtbarer als so manche unserer geräuschvoll inszenierten Festspiele, die nicht selten zur Spielerei werden. Würden nicht solche planmäßig fortgesetzte, gründliche Neueinstudierungen „Festspiele" im eigentlichen Sinne sein?

Alfred v Bary

Frankfurter Museumsprogramme

Je eigenartiger sich das Musikleben einer Stadt entwickelt, desto größere Bedeutung wird es für die Allgemeinheit gewinnen. Ohne bedeutende Persönlichkeiten ist aber eine Eigenart undenkbar; und außerdem kommt's darauf an, welche Macht dem einzelnen vergönnt ist. In Frankfurt üben die Veranstaltungen der Museumsgesellschaft (allwinterlich 22 große Orchesterkonzerte) den stärksten Einfluß aus; ein Glück, daß im Herbst 1903 Siegmund von Hausegger zum Dirigenten berufen wurde. Nicht als ob er etwa einer Verlotterung hätte wehren müssen — die beiden zur Verfügung stehenden Orchester sind vortrefflich geschult, das Publikum der Konzerte galt als das beste. Der Vorgänger Kogel

Digitized by Google

hatte den übertriebenen Brahmskultus schon zu Gunsten eines Berlioz, Liszt, Strauß eingeschränkt. Doch Hausegger blieb es vorbehalten, mit überlegenem Blick eine planvolle Anordnung der Konzerte zu entwerfen und die Aufführungen selbst immer höher und feiner zu vervollkommnen. Der erste Winter zeigte ein Bild der Entwicklung von Bach bis zur Gegenwart; kühn genug brachte der Dirigent 32 neue Werke! In der zweiten nun abgeschlossenen Spielzeit wurden die Programme ebenso zielbewußt ausgestaltet und die von Kogel bevorzugten Ausländer auf ihre wichtigsten Erscheinungen beschränkt; im einzelnen Konzerte wirkte man dahin, daß die künstlerische Stimmung auch von außen ungestört bleibe. Kundgebungen des Beifalls zwischen den einzelnen Sätzen, z. B. der Faustsymphonie oder der Neunten, wurden verbeten. Zwei Aufführungen der Neunten schlossen eine schöne Reihe von Darbietungen Beethovens. Vereint war die Symphonie einmal mit der achten, dem Gegensatz, und einmal mit der ersten, dem Werke der beginnenden Entwicklung. Ein drittes Beethovenkonzert brachte die beiden großen Komplemente, die fünfte und sechste, andere Abende mit dem Meistersingervorspiel die siebente und das Violinkonzert, oder Coriolan, Esdur-Konzert und Hauseggers Barbarossa, als stimmungverwandtes Werk unserer Zeit. Mozart (Hauptwerke: Symphonien in D, g, Adagio mit Fuge in cmoll!) war mit Haydn oder Beethovens Vierter, mit Weber, mit Goetz und Cornelius verbunden. Schubert hatte einen eigenen Abend; Brahms kam neben Mendelssohn, dieser wieder neben Händel und Schumann. Natürlich waren auch Wagner und Bruckner — dieser mit der Achten — vertreten. Zuweilen wurde die Einheitlichkeit, Hauseggers Absichten entgegen, durch die Einzelvorträge beeinträchtigt. Leider unterstützt die Presse nicht immer die Konzertreform. Folgende Auslassungen der Frankfurter Zeitung verraten recht wenig Verständnis: „Auf Wagner und Liszt ... ließ Herr von Hausegger heute ... einen Bach-Abend folgen. Man sieht, der Dirigent liebt die Gegensätze. Einmal kommt er uns modern, das andre Mal klassisch; wann wird er nun die goldene Mittelstraße finden?" „Nachdem Beethovensche Symphonien ... dem vorigen Konzert das Gepräge eines klassischen Abends gegeben hatten, wurde heute mit der hierorts beliebten Einseitigkeit ein Programm ausschließlich modernster, speziell Richard Straußscher Kunstrichtung zur Ausführung gebracht." „Von dem Beethoven-Abend Lamonds führte uns der Weg in den Hausegger-Abend des Fräulein Minna Weidele. Solche »Einer«-Abende, deren letzte und höchste Ausbildung nur in einer Zeit, die das Ueberbrettl eine Weile ernsthaft nahm, möglich war, haben doch ihr Bedenkliches. Das ununterbrochene Anhörenmüssen der Tonsprache ein und desselben Komponisten wirkt schließlich auch auf den empfänglichsten Hörer ein wenig ermüdend. Selbst der Beethoven-Abend eines Lamond macht davon keine Ausnahme. Er schließt nicht bloß einen ästhetischen, sondern im gewissen Sinne auch einen anstrengenden Genuß in sich."

Nun, was sagt denn die Frankfurter Zeitung zu folgenden „gemischten" Programmen: Wolf, Vor- und Zwischenspiel aus dem Corregidor; Liszt, Petrarca-Sonette; Hausegger, Wieland der Schmied; Schillings, Hexenlied; Liszt, Episoden aus Lenaus Faust? Oder: Gluck, Stücke aus Alceste; Méhul, la chasse de Henri IV.; Berlioz, Phantastische Symphonie? Das sind doch mehrere?

Digitized by Google

Vielleicht schon zu viele? Aber doch immer noch besser als der „ein wenig ermüdende" und „im gewissen Sinne auch anstrengende" Beethoven, nicht wahr? Willi Gloeckner

Dresdner Oper

Nicht nur als angenehme Erinnerung an einen früheren Dresdner Hofkapellmeister, sondern auch als eine wirkliche Bereicherung des Spielplans kann der komische Einakter „Der Herr Kapellmeister" von Ferdinando Paër in der neuen Bearbeitung von Hans Brennert und Wilhelm Kleefeld gelten. Der Italiener Paër war in Dresden vor genau hundert Jahren kurze Zeit tätig. Napoleon nahm ihn 1806 mit nach Paris, wo er 1839 starb. Sein Name ist aus der Zeit kurz vor Rossini auf dem Gebiete der italienischen Oper einer der bekanntesten. Von Paërs zahlreichen Werken, besonders den seriösen Opern, unter denen sich auch ein Fidelio-stoff findet, lebt freilich heute nichts mehr. Schon bei seinen Lebzeiten hielt man (zum Beispiel 1837 in Schillings großem Lexikon) nur seine heiteren Werke für vollwertig. Kleefeld hat mit glücklichem Griff gerade den „Herrn Kapellmeister" gewählt und den ursprünglichen Zweiakter so geschickt gekürzt und bearbeitet, daß an seiner Lebensfähigkeit kaum zu zweifeln ist. Paër war nach zwanzigjährigem Aufenthalt in Paris gallisiert genug, eine wirkliche opéra comique zu schreiben: eine gelungene Verspottung der phrasenhaft hohlen Operntragik. Die Ironie im Duett zwischen dem komponierenden Kapellmeister und seiner Haushälterin ist ganz köstlich, und die Romanze des genasführten Liebhabertenors könnte ein Ueberbrettler oder Scharfrichter von 1900 in glücklichster Stunde gemacht haben. In Dresden war das liebenswürdige Stück durch eine Wiederherstellung oder Einlage über Gebühr in die Länge gezogen, fand aber die dankbarste Aufnahme. — Eine zweite Neuheit älteren Datums, „Im Brunnen" von Wilhelm Blodek (1843—73) gefiel nicht minder. Ein niedlicher, harmloser Dorfspaß in einem Akte, sozusagen eine tschechisierte „Verlobung bei der Laterne". Zur Ausfüllung zwischen den beiden Operetten diente ein neues nettes Tanzbild „Rokoko" von August Berger. F B

Bachs Geburtshaus

Zu den Verdiensten der Neuen Bachgesellschaft gehört das Eintreten für die Erhaltung jenes Hauses in Eisenach, in dem Bach geboren wurde. Siegfried Ochs teilte den Plan der Erwerbung auf dem zweiten Bachfest in Leipzig mit. Seitdem hat sich's, besonders im nördlichen Deutschland mächtig gerührt. In Dresden gab der als Forscher und Künstler gleich bedeutende Bachverehrer Buchmayer ein eigenes Konzert für jenen Zweck; die zweihändig gespielten Goldbergvariationen bildeten den Mittelpunkt! In Berlin gingen vielleicht die tiefsten musikalischen Eindrücke im letzten Drittel der Spielzeit von einem Konzert des philharmonischen Chores aus: Siegfried Ochs ließ die Kantaten 19, 78, 104 und 161 erstehen! Im Mai wurde dann in Eisenach selbst von der Berliner Singakademie und Philharmonie ein großes Bachfest abgehalten, das Georg Schumann leitete. Wenn auch die Wahl beider Passionen (warum keine Kantaten?) ein Mißgriff zu sein scheint, so muß ein solches Fest doch als nachahmenswert gerühmt werden. K G

Parsifal in Amsterdam

Gegen das seltsame Beginnen, Wagners Vermächtnis an Bayreuth schon jetzt im Amsterdamer Wagnerverein aufzuführen, haben nicht bloß Glasenapp und die deutschen Kapell-

Digitized by Google

meister Verwahrung eingelegt: auch in der Neuen Musikzeitung forderte Paul Marsop zu einer Kundgebung auf, der sich in kurzem etwa 1000 Namen vom besten Klange anschlossen. Es bedarf keiner besonderen Erörterung, daß die Tat jenes Vereins ethisch ebenso unhaltbar wie juristisch unanfechtbar ist. Holland freibeutert am geistigen Eigentum anderer Länder. Man mag über die endgültige Lösung der Fragen des Urheberrechts und andrerseits über die Freigabe des Parsifals denken wie man will — daß Viotta als Leiter des merkwürdigen „Wagnervereins" etwas Bedenkliches unternimmt, wenn er in diesem Sommer gegen den Willen der Frau Wagner Parsifal aufführen will, darüber sind wir alle klar. Nun wird erfreulicherweise öffentlich mitgeteilt, daß die Bühnenleitungen in Berlin, Wien, München, Karlsruhe, Schwerin, Darmstadt etwaige Gesuche ihrer Sänger, in Amsterdam mitwirken zu dürfen, abschlägig beschieden werden. Es ist möglich, daß also die Aufführung schon an der Besetzungsfrage scheitert, auch wenn eine „verdienstvolle Dilettantin" die Kundry und — Forchhammer aus Frankfurt den Parsifal singen möchte. Des letztern ganz unparteiische Broschüre wird neuerdings den Unterzeichnern des Massenprotestes angeboten. Welch günstige Auswahl von guten Adressen für den Verlag Singer und Co.! Hoffentlich wissen die Protestler das Glück zu schätzen, gleichzeitig mit dem Winke, daß sie in der Parsifalfrage „nicht näher orientiert" seien, über ein nagelneues Notensystem belehrt zu werden! K G

Liederbücher von Friedrichs

Im vorigen Hefte ist etwas Schlechtes gebrandmarkt worden. Wir freuen uns, auf eine ältere Empfehlung zurückgreifend, den Lesern auch etwas recht Gutes ans Herz legen zu können. Es sind dies die von Fr. Friedrichs besorgten Liederbücher: Weltliches Gesangbuch für Schule und Haus, dazu ein besonderes Melodienbuch in Taschenformat, und die soeben erschienenen 50 deutschen Volkskinderlieder; alles bei Breitkopf und Härtel. Liebevolle Einleitungen und Bemerkungen erhöhen den Wert des Gebotenen. Im Weltlichen Gesangbuch findet man 16 Volkslieder des 15. bis 17. Jahrhunderts, 45 aus dem achtzehnten und neunzehnten, dann Lieder von Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Löwe und 20 Kinderlieder. (Die 50 Kinderlieder des andern Buchs sind nicht die gleichen.) Von den Volksliedern wären vielleicht die Melodien Silchers auszuscheiden gewesen, so gut wie Schubert u. a. ihren eigenen Namen bewahren. Es spricht allerdings für die wahrhafte Volkstümlichkeit einer Melodie, wenn ihr Schöpfer nur nebenbei genannt oder — vergessen wird, wie es mit der Weise „In einem kühlen Grunde" geschah, die der schwäbische Dorfpfarrer Glück erfand, und die Friedrichs trotz der Angabe in Erks Liederschatz (I, Nr. 65) zu den Volksweisen rechnet. Leider teilt er sie in der „Bearbeitung" Hauptners mit. Auch bei Silcher selbst sind dem Herausgeber einige Irrtümer unterlaufen: Silcher hat komponiert, nicht bearbeitet: „Mei Mutter mag mi net, Morgen muß ich weg von hier". Von 35 eigenen Melodien Silchers, wie sie z. B. in den Deutschen Volksliedern des Verlags Fues (1884, 3. Auflage) stehen, hat Friedrichs nur 9 aufgenommen. Doch dem Wert seiner Sammlung tut, was wir ausstellten, keinen Eintrag; eine zweite Auflage kann Versäumtes nachholen. Aehnliche Ziele verfolgt und erreicht das empfehlenswerte Deutsche Liederbuch von Götze und Ruseler, bei Chr.

Digitized by Google

Friedrich Vieweg in Berlin: es besteht aus drei Melodienheften in gutem ein- bis dreistimmigem Satz; auch die Auswahl der Texte ist vortrefflich.

Karl Grunsky

Hugo Riemanns Musiklexikon. (6. Auflage. Max Hesse, Leipzig.)

Die großen Vorzüge des Werkes sind genügend bekannt. Für eine kurze, erste Orientierung namentlich in wissenschaftlichen und weit zurückliegenden geschichtlichen Fragen gibt es kein besseres Buch. Der Vorwurf, den man Riemann gemacht hat, daß er in Fragen der Musiktheorie ausschließlich seine eigene, oft anfechtbare Meinung vortrage, scheint mir nicht gerechtfertigt, denn es werden ja auch andere Ansichten mitgeteilt. Man ist eben gewöhnt, ein Lexikon als ein abstraktes Werk anzusehen, und dieses hat nun seine persönliche Färbung. Darin liegt seine Stärke und seine Schwäche. Die Urteile über die Komponisten des letzten Jahrhunderts sind natürlich beeinflußt von der besonderen Richtung, die der Verfasser vertritt: Obgleich er sich offenbar bemüht, jedem „gerecht zu werden", kann er über seine Sympathien und Antipathien nicht hinweg. Er hält treu zu Brahms und mißtraut Wagner, Liszt, Bruckner u. s. w. Wenn man sich dies immer gegenwärtig hält, so korrigieren sich seine Urteile von selbst. Bei Wagner und Liszt hat nach Riemann die „Reflexion" gar zu großen Anteil an ihrem Schaffen gehabt; Liszts Werke sind ihm weniger das Ergebnis spontanen Schaffensdranges, als vielmehr raffinierter Reflexion, und ähnlich wertet er die „dritte" Schaffensperiode Wagners, indem er zugleich gutmütig zu verstehen gibt, die betreffenden Musikdramen seien nicht weniger wert als die Werke der zweiten Periode. Daß Riemann mit den Bayreuther Festspielen ganz und gar nichts anzufangen weiß, wird man begreifen; wenn er auch in der neuesten Auflage von einem „sich bereits zeigenden Abnehmen des Interesses der Nation an dem Fortbestehen des Unternehmens" spricht, so dürfte ihn aber der Wunsch nach Beweisen für diese Behauptung doch wohl in Verlegenheit setzen. Auch in Artikeln, die mit Wagner gar nichts zu tun haben, stößt man auf fast belustigende Aeußerungen des Unmutes: z. B. sagt Riemann, um Gounods Faust zu retten: „Daß Gounods Faust . . . mehr als eine Verballhornung des Goetheschen Faust ist, beweist zur Genüge die Tatsache, daß Wagner keinen Faust komponiert hat." Der Beitrag „Bruckner" ist eine Apologie auf Brahms; das Ausschlaggebende, die reiche melodische Erfindung Bruckners, bleibt unerwähnt. Bizet ist nur ein „angesehener französischer Komponist". Bei Wolf fehlen biographische Angaben. Theodor Streicher lebt für Riemann noch nicht, auch im Nachtrag nicht. Also: das Lexikon setzt in allem, was ästhetisches Urteil verlangt, selbständige, stark kritisch veranlagte Leser voraus.

Vianna da Motta

Bildende und angewendete Kunst

Die zweite Ausstellung des deutschen Künstlerbundes

tagt in Berlin, und zwar in dem neuen Hause der Sezession. Ein Hoffmannschüler, Jautschuß, hat das neue Gebäude am Kurfürstendamm errichtet. Die einfachen, prunklosen Formen heben sich in ihrer ruhigen Vornehmheit seltsam genug ab von den Maurermeister-Phantasien der reichen Mietkasernen des Berliner Westens. Ein Vorhof, von einem Säulengang umschlossen, trennt das eigentliche Gebäude vom Straßenlärm. Die Ausstellungsräume — neun an Zahl, übersichtlich um einen beherrschenden Mittelsaal gruppiert

Digitized by Google

— sind schmucklos; auf die übertriebenen Inszenierungskünste, die heute im Ausstellungswesen vielfach beliebt sind, ist von vorneherein verzichtet. Besser als mit einer Ausstellung des großen Deutschen Künstlerbundes konnte das Haus nicht eingeweiht werden. Diese Ausstellung selbst freilich bietet der Kritik manche Angriffspunkte. Aber man leistet dem Künstlerbund sicher einen besseren Dienst durch die offene Aussprache, als dadurch, daß man im Hinblick auf gemeinsame Feinde schweigt. Beginnen wir mit einer kleinen Statistik. Der Katalog verzeichnet 193 Gemälde und 49 Plastiken. Davon kommen auf die Jurymitglieder, die über die Aufnahme zu bestimmen hatten, 47 Gemälde und 15 Plastiken. Rund also der vierte Teil. Nicht genug damit. Innerhalb der engern Grenzen, die sich die Jury selbst bestimmte, ist eine weitere Auswahl unverkennbar. Wer die Ausstellungen der Berliner Sezession und die des Salons Cassirer kennt — des einzigen Berliner Kunstsalons, dessen Vorsteher genau weiß, was er will, und der deshalb eine unheimliche Macht werden konnte — der kennt die Bedeutung, die hier in den letzten Jahren die Namen Slevogt und Corinth gewonnen haben. Der Artistenkunst dieser beiden entspricht, was in andern deutschen Städten neuerdings aus den Ateliers verschiedener junger Maler hervorgeht. Diese Atelierkunst nun hat ganz entschieden in der Berliner Ausstellung des Künstlerbundes die Vorherrschaft. Die bisher führenden Leute, Liebermann in Berlin, Uhde in München, Kalckreuth in Stuttgart, früher in ihren neueren Sachen als Radikale verschrien, nehmen sich heuer in Berlin neben den farbentriefenden Nachdrängern fast wie Klassiker aus, so ruhig und zurückhaltend und sachlich scheinen sie. Nun gibt es aber neben den Corinth und Trübner, den Exter und Pleuer eine ganze Anzahl junger Maler, deren Kunst allerdings stark von den modernen Vorschriften der Sezessionen abweicht, die wir aber nach allen unsern kunstgeschichtlichen Ueberlieferungen (von Empfindungen wollen wir in diesen Tagen des Kampfes gar nicht erst reden) als kerndeutsch bezeichnen müssen. Mögen sie von den Sezessionen, wie diese Gesellschaften nun einmal geworden sind, ausgeschlossen bleiben: der Künstlerbund darf sie nicht übersehen oder nur gerade eben dulden, will er seinem stolzen Programm nicht untreu werden. Trübner mit fünf zum Teil sehr umfangreichen Stücken herauszubringen und Thoma nur mit zwei kleineren, Volkmann und die um ihn her gar nur mit einem einzigen, das geht nicht an. Worpswede, um auf einen andern Fall zu weisen, hat für das deutsche Kunstleben der Gegenwart eine Bedeutung, von der sich niemand eine rechte Vorstellung bilden kann, der die dürftige Vertretung in der Berliner Ausstellung — die Bilder von Mackensen und Overbeck — wahrnimmt. Die „neuen Leute" endlich, die man für würdig befand, in die Gemeinschaft der Anerkannten einzutreten, sind ausnahmslos der Art, daß ihre Bilder ganz vortrefflich in die verwegensten Ausstellungen des Salons Cassirer hineinpaßten. Das sind Einseitigkeiten, die offen und ohne Rücksicht zur Sprache gebracht werden müssen. Hält der Künstlerbund an einer Politik wie dieser fest, dann triumphieren in kürzester Zeit die Leute, denen er in berechtigtem Zorn einst Fehde ansagte. — Die beiden „Sensationen" sind diesmal zwei Sonderausstellungen. Die erste gilt dem Schweizer Hodler, die zweite dem Wiener Klimt. Dort eine ganz primitive, gesucht einfache und ungelenke Kunst, hier die äußerste Ver-

Digitized by Google

feinerung: solche Gegensätze treffen sich ja nur zu leicht. Auf die ästhetische Kultur, die ernste Erziehung eines Volkes werden sie kaum tieferen Einfluß gewinnen, mag das Fachwissen des Kenners noch so viel Eigenes an ihnen nachweisen. — Die beste Abteilung der Ausstellung ist sicher die der Plastik gewidmete. Eine kleine Sammlung, neben der aber die Massen, die in der großen Berliner Ausstellung geboten werden, wie in Nichts versinken. Es ist bezeichnend, daß in der Moabiter Ausstellung, deren stärkster Exponent in der Skulptur Eberlein heißt, auch die größten Sachen wie nur vergrößerte Niedlichkeiten wirken, während im Künstlerbund auch die kleinsten Plaketten und Tierbronzen den großen Zug nicht verleugnen. Wenn diese Skulpturabteilung die der Gemälde so sehr übertreffen konnte, so war der Hauptgrund sicher der, daß hier keine „Richtung" bevorzugt wurde, daß die einzige Frage, Kunst oder Nichtkunst, entschied. Und das sollte der Leitung des Künstlerbundes zu denken geben. **Willy Pastor**

Vom nicht zu unecht aussehen dürfenden roten Kunststein

„Im Hauptbudget für das laufende Rechnungsjahr ist für die Herstellung einer Balustrade um die mittleren Anlagen des Kaiserplatzes ein Kredit von 8000 Mk. vorgesehen. Bei der Kreditbemessung war angenommen, daß die Balustrade in rotem Kunststein ausgeführt werde. Das Stadtbauamt bringt neuerdings, da Kunststeine in roter Farbe nicht in brauchbarer Ware angefertigt werden können, einen Kunststein in gelblich weißem Tone in Vorschlag, bei dessen Verwendung die aus rotem Sandsteine bestehenden acht Kandelaber-Untersätze durch weißen Stein ersetzt werden müssen. Des weiteren macht das Stadtbauamt darauf aufmerksam, daß es erforderlich sei, daß der aus der Form hervorgegangene Kunststein durch den Steinmetzen kunstgerecht scharriert werde, da andernfalls der Stein zu unecht aussehen würde. Bei dieser Ausführung ist eine Verstärkung des Kredits um 7000 Mk. erforderlich." Demgemäß beschloß man.

Also steht zu lesen im „Bericht über die Sitzung des Gemeinderates" vom 10. Februar 1905 in Straßburg, und zwar nicht in Straßburg in der Uckermark, noch in Straßburg in Westpreußen, sondern in dem richtigen großen Straßburg im Elsaß.

Zur Drahtkultur

Lange ehe unsere Drahtkultur in Gestalt des drei Meter großen elektrischen Glühlampen-Edelweißes (vgl. Kw. XVIII, 1) ins Gewänd emporstieg, hatte sie schon eine weit handfestere Probe davon abgelegt, daß sie auch „die reinen Lüfte" nicht scheut. Ihrem naturlosen aufgedrahteten Wesen, dem stets eine flaue Mischung von Phantasieschwäche und anspruchsvollem Scheinenwollen eignet, geht auch dort die Effektkraft nicht aus. Wer von Thale aus dem Harz zuwandert, der findet am Hange des Hexentanzplatzes das Harzer Bergtheater und die Walpurgishalle, an Gefährlichkeit der Scylla und Charybdis nicht ganz unähnlich gelagert. Da im Winter — und von einem Winterbesuch melden drei Bilder unsrer Beilage — das Naturtheater auch bei gutem Wetter bestimmt nicht spielt, so blieb nur die Walpurgisnacht bestehen. Gottlob: sie verschlang uns nicht, denn sie war geschlossen. Trotzdem aber gerieten wir doch noch unmittelbar aus der ehrlichen Winterherrlichkeit ringsum ins heitere Reich der Kulisse. Schon die zwei Springerköpfe, die uns den Weg nicht wiesen,

Digitized by Google

sondern nur die Pfeiltafel stolz beschmückten, machten scheu, dann aber standen wir, als vor einem Rätsel, vor dem dritten Bilde. Und wir hätten es vielleicht erst spät erfahren, was der Leser jetzt zur Linken am Bilde des Saisonzustandes sogleich erkennt: daß es der rauhe Wotan ist, der hier sein Haupt mit Wolken nicht, nein mit Sackleinwand umhüllt, wenn nicht eine mitleidige Windsbraut seiner untrüglichen Nase ein Luftloch geschaffen hätte. So waren wir in rechter Stimmung für die perlende Heiterkeit der zwei stilisierten Hundsköpfe an der Türe (viertes Bild), selbst über die ernste Befürchtung hin, daß ihr Humor nicht durchaus freiwillig sei. Aber die großzügige Entrüstung der zwei mondän sezessionistischen Hexendamen konnten wir nicht mehr teilen: kann wohl dieses ganze Gebäu mitsamt den wuchtigen Cyklopenquadern und den wie laubgesägten Fenriswölfen drüber durch irgend etwas derber als Kulisse eines Ausstattungsstückes verspottet werden, als durch diese winterliche Leinwand, in die man seinen schutzbedürftigen wilden Wettergott vorsichtig eingepackt hat? Nicht oft dürfte ein Ding so durch Verhüllen erst zum Ausdrucke seines wahren Wesens gebracht worden sein.

Carl Meißner

Nachklänge zur Schillerfeier

Der Aufmerksamkeit unserer Leser verdanken wir ein so reiches Material über den Verlauf der Feier, daß wir sie noch einmal in aller Kürze streifen müssen. Mit einem ernsten und mit einem heiteren Auge. Ein ernster und guter Gewinn für unsere Festlichkeit überhaupt scheinen uns die Versuche, die man mit der Verlegung der Gedenkfeier in die Kirche unternommen hat. Eine ganze Anzahl von Berichten bestätigt die Ausführbarkeit unserer Anregung. Wo sie nicht auszuführen war, wie z. B. an kleineren Orten mit geteiltem Religionsbekenntnis, ist doch wenigstens der Versuch gemacht, der Gedanke ausgestreut worden: unsere geistigen Sonderinteressen an den Gedenktagen der wahrhaft Großen im Geiste getrost zurückzustellen und uns der Einheit bewußt zu werden, der Einheit in der Freude am Besitz dieser Einzigen, die uns als Kulturvolk im Rate der Völker vertreten und unserer Stimme Klang und Gewicht verschaffen. — Auch an hübschen kleinen Einzelzügen war die Feier nicht arm: der König von Württemberg hat über die hergebrachte Repräsentation hinaus ein übriges getan: die Stuttgarter Volksschüler wurden auf seine Kosten nach Marbach geschickt und dort festlich bewirtet. Ein paar begüterte Hamburger gaben die Mittel her, um 48 Knaben aus den Oberklassen der Gemeindeschulen zu Pfingsten nach der Schweiz reisen zu lassen, an den Schauplatz des „Wilhelm Tell". Gewiß könnte man nörgeln: werden diese Berufenen auch die wirklich Auserwählten sein, die, denen eine solche „Schillerreise" zuerst zugute kommen sollte? Und fragen: wird mit solchem Kultus des lokal Stofflichen nicht am Ende dem tieferen Verständnis des Dichters entgegengewirkt? Man könnte so fragen und könnte eine Abhandlung als Antwort geben. Wir tun es nicht, sondern meinen: wichtiger als alle diese Bedenken und Bedenklichkeiten ist, daß die Tat der Hamburger Herrn einen Anfang auf dem Gebiet der sozialästhetischen Fürsorge bedeutet — aller Anfang ist schwer, der Anfang hier aber, so scheint es, besonders.

Mit einem heiteren Auge sehen wir auf die mancherlei dunklen Seltsamkeiten, die das Licht der

Vermischtes

Digitized by Google

Schillerfeier an den Tag gelockt hat. Denn es war doch ein lichtes Fest, diese Feier, trotz allem, was mit unterlief und was dran fehlte. Es war ein wenn auch nur flüchtiges, aber immerhin weithin vernehmliches Bekenntnis, ein allgemeiner Aufblick unseres Volkes zu Schiller. Die Freude darüber versauert uns noch nicht, wenn wir hören, daß ein Elberfelder Rektor aus den Schillerbänden, die er von der Stadt zur Verteilung an seine Schüler erhalten hatte, still besorgt die grausen „Räuber" herausschnitt. Wir glauben sogar etwas vom Walten einer ausgleichenden Gerechtigkeit zu spüren, wenn weiter aus Stuttgart gemeldet wird, daß ein Teil der dortigen Lehrer sich geweigert habe, ihre Volksschüler zum „Tell" ins Hoftheater zu begleiten, das die schöne Freigebigkeit des Königs den Kindern geöffnet hatte: dort in Elberfeld war die Sorge ultramontan, in Stuttgart dagegen pietistisch dunkel gefärbt. Im Städtchen Viersen in der Rheinprovinz gar gingen Lehrer noch radikaler vor: sie verteilten die Schillerbände überhaupt nicht. — Gleich danach im Range kommen etliche Zünftler: in der Berliner medizinischen Gesellschaft feierte der Redner „Schiller als Arzt" streng und gerecht wie ein Kammacher, indem er scharf die „Pflichtbergessenheit" des Poeten bei seiner Flucht nach Mannheim rügte und seine Leistungen als Arzt in jeder Hinsicht mangelhaft befand. Wesentlich freudiger zeigten sich die Bäcker: „Schiller, der Bäckerenkel" gab einem ihrer Fachblätter Stoff zu einem begeisterten literarischen Festkranzkuchen. Die Gast- und Schankwirte meinen poetisch, daß Er „auch für uns so manche Lanze brach". Dazu nun die vielen findigen Geschäftsleute, die sich im Schatten des „heiligen Mannes" so behaglich einnisten, wie die Krämer noch stets im Schatten und in den Nischen unsrer gotischen Dome. Sollen wir ihn nennen, den Mann des „Spezialgeschäftes für Schillerartikel", den andern, der „Die Glocke" für seine Zwecke des Hosenverkaufs umdichtete, oder den biedern Schwaben, der in seinen Zigarrenladen den Spruch hängte:

Im Dichten und im Rauchen
War Schiller zu gebrauchen.

Lassen wir auch diesen Idealisten „ihren" Schiller. „Entheiligen" können sie ihn uns doch wirklich nicht. K

Müssen Flaggen langweilig sein?

Heutzutage, wo keiner wagt, über rechtwinklig geschnittene, zwei- oder dreifarbig zusammengeflickte Streifen hinaus auch einmal einen luftigen Schnickschnack- oder Schlangenwimpel zu versuchen, heutzutage ist man versucht, ohne weiteres zu antworten: freilich. Was aber steht im Wege, daß sich nicht jedes Haus zu den offiziellen Fahnen, die übrigens auch nicht an einen bestimmten Zuschnitt, sondern doch nur an Farbe oder Sinnbild gebunden sind — seine ganz eigenen Freuden- und Festeswimpel anschafft? Die Heraldik wäre heranzuziehen, des Herrgotts Tier- und Pflanzengarten ist groß und geduldig — warum durchstreift ihn die Phantasie unserer Frauen und Mädchen nicht häufiger, um irgend eine Tier- oder Pflanzen- oder eine beliebige Naturform zum Kennzeichen des Geistes auszubilden, der hier herrscht? Welch ein anderes Schauspiel böten unsere geschmückten Straßen dann in Wind und Sonne!

Digitized by Google

Unsere Bilder und Noten

Die „Genovefa" Ludwig Richters zeigt uns die schuldlos verstoßene Pfalzgräfin vor ihrer Felsenhöhle, wie sie mit ihrem Kinde im Schutz des Waldes und seiner Tiere lebt. Das Bild gilt bekanntlich für eins der schönsten Werke des Meisters. Was kindliche Glaubenseinfalt an Lieblichkeit und schlichter Tiefe in unsern deutschen Wald hineinsinnen mag, läßt sich wohl auch kaum reiner dargestellt denken. Wie wenig „groß" gesehn in technisch engem Sinne ist dieser Wald, und doch, aus dem Heer winziger Blätter, die im Sonnenschein vor den Dämmergründen flimmern, weht der Hauch unendlicher Weiten und der klare Spiegel des Murmelbaches glänzt das kühlgrüne Geheimnis der Waldtiefe wieder. Das kindliche Weib aber, viel mehr Jungfrau noch als Frau, mit ihrem Knaben und den „frommen" Tieren — ist das nicht in ihrer Art auch eine „heilige Familie?" „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen!" ruft die Begeisterung des Dichters aus dem himmlischen Rausche der Freude. Hier ist der Herzenseinfalt der Himmelsvater aus den Sternen herniedergestiegen, hier im Walde Richters wohnt der „liebe Gott", und ein kindlich reiner Geschwisterfriede eint in seinem Schoße Mensch, Tier und Natur. — Wir freuen uns, unsern Lesern Richters „Genovefa" auch in farbiger Wiedergabe als einen unserer neuesten Vorzugsdrucke bieten zu können.

Eine eigentümliche Sache ist's um das Bildnis, das Ad. Zimmermann vom neunundzwanzigjährigen Ludwig Richter entworfen. Der erste Eindruck ist unbedingt: eine Zeichnungsvorlage! Kopfhaar, Ohr, Rock, das alles ist noch nicht wirklich belebt. Aber, wenn wir näher hinschauen, blickt aus diesem konventionellen Kerker heraus denn doch ein eigentümliches Leben, das durch den Gegensatz überrascht, und um so stärker von seiner „Tatsächlichkeit" überzeugt. Das Auge da träumt, aber es träumt nicht hinschwärmend, es „faßt" nach Malerweise, es „sieht", während es träumt — bei längerem Betrachten meint man unwillkürlich eine Bilderwelt davor aufquellen zu sehen. Und liegt nicht unter all dem Schleier des Sinnens im Ausdruck der fest aufeinanderliegenden Lippen, im Ausdruck des ganzen Gesichts etwas von der altfränkisch liebenswürdigen Besonderheit, die mit einen Grundzug im Wesen Richters bildet?

Das farbige Blatt, das unserem heutigen Hefte vorgesetzt ist, zeigt den „Geizhals" des Schweizers Albert Welti. Wir haben hier das Werk eines Jüngeren unter den Lebenden. Aber wie unmodern spricht es uns an. Ist es nicht bezeichnend für die hartnäckige Kraft männlich-kindlicher Herzenseinfalt in der Tiefe deutschen Volkstums, daß sie noch bis in unsere „reizsamen" Tage hinein Erscheinungen zu stellen und zu behaupten vermag, die anmuten, als kämen sie unmittelbar aus Jahrhunderte älteren Zeiten von ein-

Digitized by Google

facheren Lebensformen und voll ursprünglichen Fühlens? Es entspricht ganz diesem Wesensgehalt der Kunst Weltis, daß sie mit Mitteln zu wirtschaften liebt, die an die Kunst unsrer „alten" Maler erinnern. Aber nicht ein Knecht, ein freier Verwandter früherer Meister schaltet hier eigenen Geistes aus eigenem Vermögen: keine Spur von „Schaffensfieber" unserer Tage, alles voll behaglich gesunder Freude an der eignen Arbeit bis in die Athmosphäre des Teufelspuks noch hinein. Da treibt der törichte, greise Geizhals kümmerlich geldzählend auf dem blanken Wasserspiegel des Lebensstromes dahin, ohne den höllischen Steuermann hinter sich zu bemerken. In heiterm Frieden, wie das Abendrot ferne verglüht, verklingt rings um ihn der schöne Tag: vorm Haus spinnt in der Feierstunde die Mutter, nackt springen die Buben in Knabenlust ums lodernde Feuer, leisspöttisch in süßer Rast blickt das Mädel dem betrogenen Schiffer nach — er sieht und spürt nichts davon! Der Teufelsknecht aber mit dem froschgrünen Sumpfleib und den kreisrunden, glutig hervorquellenden Schatzhüteraugen steuert das Schifflein mit andächtiger Gewissenhaftigkeit durch den sinkenden Abend, bis es im Grauen der Nacht landet am finstern Höllenmoor, wo die Geizhälse versäuft werden samt ihren Schätzen. L W

Die Abbildungen „Zur Drahtkultur" erläutert ein Aufsatz in der heutigen „Rundschau".

Lieder von Schubert. Trotz vieler Mahnungen, trotz mutigen Vorgehens mancher Sänger und Sängerinnen beschränkt sich das Gemeingut aus Schuberts Lyrik immer noch auf eine viel zu kleine Reihe der Liedperlen. Oft genügt dem Streben schon das erste Peters-Album. Eine rege Sehnsucht nach allen andern Schätzen wachzurufen sollte bei denen, die ein lebendiges Verhältnis zu Schubert pflegen, Ehrensache sein. Der Kunstwart legte seinen Lesern schon manche Proben der unbekannteren schönen Lieder Schuberts vor. Wir haben Grund, solches fortzusetzen, weil die Gesamtausgaben ja nicht in jedermanns Besitze sein können. Peters hat sieben Bände, die Max Friedländer besorgte. Breitkopf hat der Ausgabe von Selmar Bagge (acht Bände) eine wirkliche Gesamtausgabe hinzugefügt, in welche Eusebius Mandyczewski die Ergebnisse der großen wissenschaftlichen Schubertausgabe eingearbeitet hat; es sind mit Duetten zwölf Bände, geordnet nach Stimmgattungen und innerhalb deren nach Zeitfolge. Dies ermöglicht jedem Singenden, zunächst für seine engeren Bedürfnisse den vorhandenen Stoff zu überblicken. Denn gerechterweise müssen wir zugeben, daß auch manches Lied weder für die Oeffentlichkeit noch für das Haus wertvoll genug ist. Allerdings wird sich ein wahrhaft Begeisterter den Reiz nicht nehmen lassen, eine Auswahl der „ewigen Besitztümer" selbst zu treffen, und schaden tut's auf keinen Fall, die Bekanntschaft aller Lieder gemacht zu haben. Was es an ausgewählten Sammlungen gibt, will nicht recht befriedigen. Sollte der eine oder andere Leser eine einwandfreie und vollständige Auswahl auch der seltenen Sachen

Digitized by Google

kennen, so werden wir für Mitteilung dankbar sein. Unsern Privatschatz vermehren wir heute um die „Meeresstille" (Peters II, 1) und den „Nachtgesang" (Peters VI, 25). Unwillkürlich erinnert das erste Lied an Wolfs Orplid, aus dem Mörike-Zyklus. Aber während bei Wolf der Wellenschlag bis zu majestätischem Rauschen hervorklingt, bleibt Schubert bei der kaum hörbaren Andeutung. Der Schluß des Gedichtes scheint zwar die Bewegung einer Welle ganz auszuschließen. Doch die Einbildungskraft wünscht, sucht, und hört auch die Welle, oder glaubt sie zu hören, und der Tondichter gibt dieser Sehnsucht die Sprache. Man nehme die Akkorde wie vorgeschrieben, ganz von unten herauf gebrochen; die Singstimme sollte möglichst rein und flüssig binden: nach „Schiffer" und „Weite" z. B. keine Atemunterbrechung! Dann wird das einfache, aber stimmungkräftige Lied vollen Eindruck machen. Beim „Nachtgesang" wäre vor allem der Rhythmus klar ins Bewußtsein zu bringen! Auch auf genaue Bindung, aber *ohne* das bemerkbare Schleifen, ist beim Gesang besonders zu achten. In musikalischer Beziehung interessiert der „Nachtgesang" dadurch, daß er sich innerhalb einer Quinte bewegt, und zwar der Quinte a—e in Gdur, sodaß der Grundton gar nicht berührt wird; der Schluß verschwebt in die Terz. Bezeichnend sind die vielen *kleinen* Tonschritte, eigenartig die Zweiunddreißigstel am Anfang, wie sie gleich in getragene Viertel und Achtel münden; man erwartet mehr Munterkeit und bekommt nur wenige Male die entsprechende Bewegung kleinerer Notenwerte. Wie fein und traumhaft dies klingt!

Chor und Lied von Heinrich Rietsch. Im ersten Dezemberheft 1902 machten wir auf Rietsch aufmerksam; inzwischen ist jenes Lied aus Rückerts Liebesfrühling als Opus 24, 1 (bei Josef Eberle) erschienen, und auch eine stattliche Reihe weiterer Kompositionen ist veröffentlicht worden. Wir geben hier, mit Vorbehalt einzelner Besprechungen, einen Ueberblick: Von *Josef Eberle*, früher Spina, in Wien, wurden verlegt: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier, op. 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24. Zwei geistliche Gesänge mit Orgelbegleitung, op. 11 (für Kirchenkonzerte empfehlenswert), drei Stücke für *Violine* und Klavier, op. 20, zwei Gesänge für drei *Frauen*stimmen und Klavier, op. 8, Männerchöre, op. 7, 9, 10, letzteres auch für gemischten Chor. Auch *Forberg* hat zwei gemischte Chöre, op. 12, dann einen Männerchor, op. 15 und zwei besonders dankenswerte Gesänge für fünfstimmigen *Frauenchor* mit Klavier, op. 13; außerdem eine gutgearbeitete Phantasie in Fmoll für zwei Klaviere, op. 14. Endlich bei *Leuckart*: ein Männerchor, op. 4, Liebeslieder, op. 5 und zwei Stücke für *Violoncell* und Klavier, op. 6, und bei *Senff*, erst kürzlich erschienen: die Tauferer Serenade, für Orchester, das 25. Werk. Auf das, was sich besonders bewährt, werden wir zurückkommen. Unser Chor, ursprünglich Einzellied mit Klavier, hat etwas jugendlich Frisches in der Erfindung; mit Geschick sind die Strophen dem Text entsprechend frei ausgestaltet, bleiben

Digitized by Google

aber als Strophen bestehen. Die Flötenspielerin verrät Kenntnis und Beherrschung der reicheren und feineren Ausdrucksmittel moderner Lyrik. Gut getroffen ist außer der Erinnerung ans Flötenspiel das Schwüle und Sehnsüchtige der Stimmung. Seltsam, doch künstlerisch unabsichtlich berührt gis h als Ausgang und Endpunkt innerhalb Adur. Rietsch ist als Musiker ebenso feinsinnig und gründlich wie als Gelehrter. K G

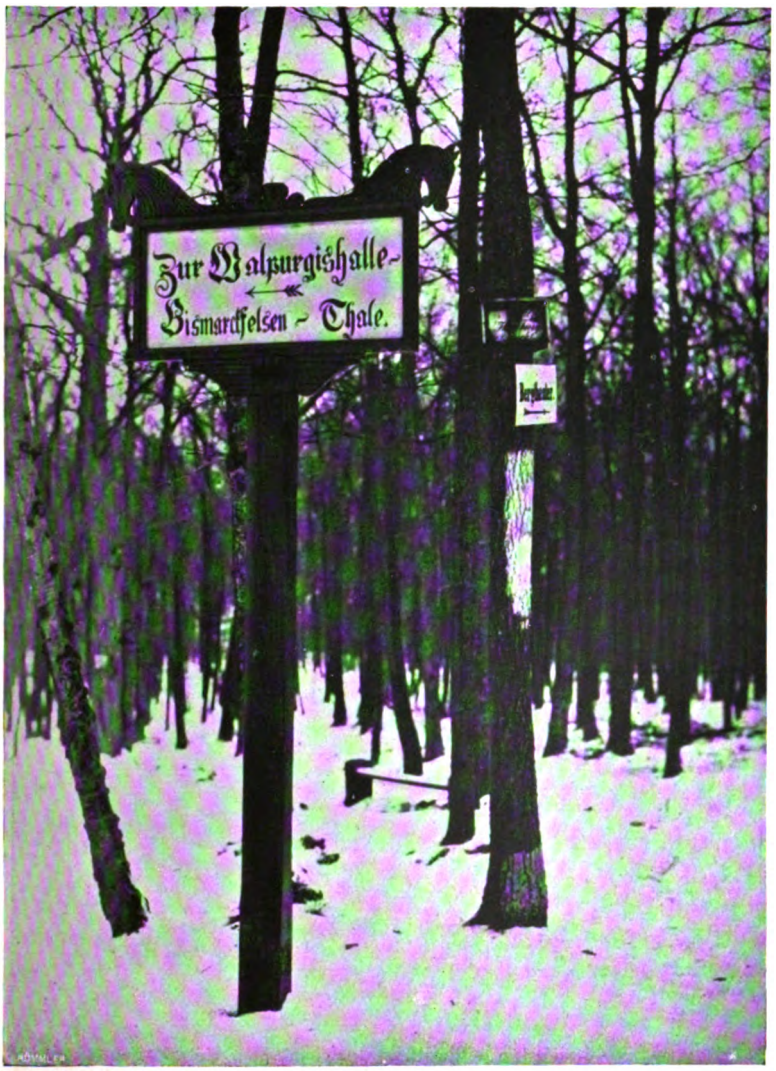
Die beiden Lieder von Gabriella Wurzer bekunden entschiedenes lyrisches Talent. Die Musik sucht einzig den dichterischen Gehalt auszuschöpfen und ist knapp, deutlich, ausdrucksvoll. Bei schmiegsamer, charakterisierender Deklamation bleibt die Singstimme musikalisch selbständig; der Klavierpart zeigt feinästige Stimmführung, durchsichtige Gliederung. Das erste Lied hat eine Hauptmelodie von weitem Bogen; die Nebenseptimharmonien werden schön umspielt; der Schluß verklingt sanft, wie sinnend. Die harmonische und rhythmische Pikanterie des zweiten Liedes (Vorder- und Nachsatz!) verrät den produktiven Einfluß Hugo Wolfs; ein „guter Meister", und noch nicht lange tot! Durch Gura mit Wolf bekannt geworden, hat sich Frl. Wurzer besonders der Eichendorff-Lieder gefreut; so stark hat kein anderer Meister, auch Wagner nicht, auf sie gewirkt. Unsere Proben sind dem Liederzyklus nach dem westöstlichen Divan entnommen, dem ich baldige Veröffentlichung wünschen möchte; erschienen sind bei Ad. Schmid Nachf. in München die Lieder nach Eichendorff und Cornelius (1903), ferner nach Goethe und Eichendorff (1904) — mögen sie nicht unbeachtet bleiben!

Willi Gloeckner

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen - Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google

ZU DEM AUFSATZE: ZUR DRAHTKULTUR

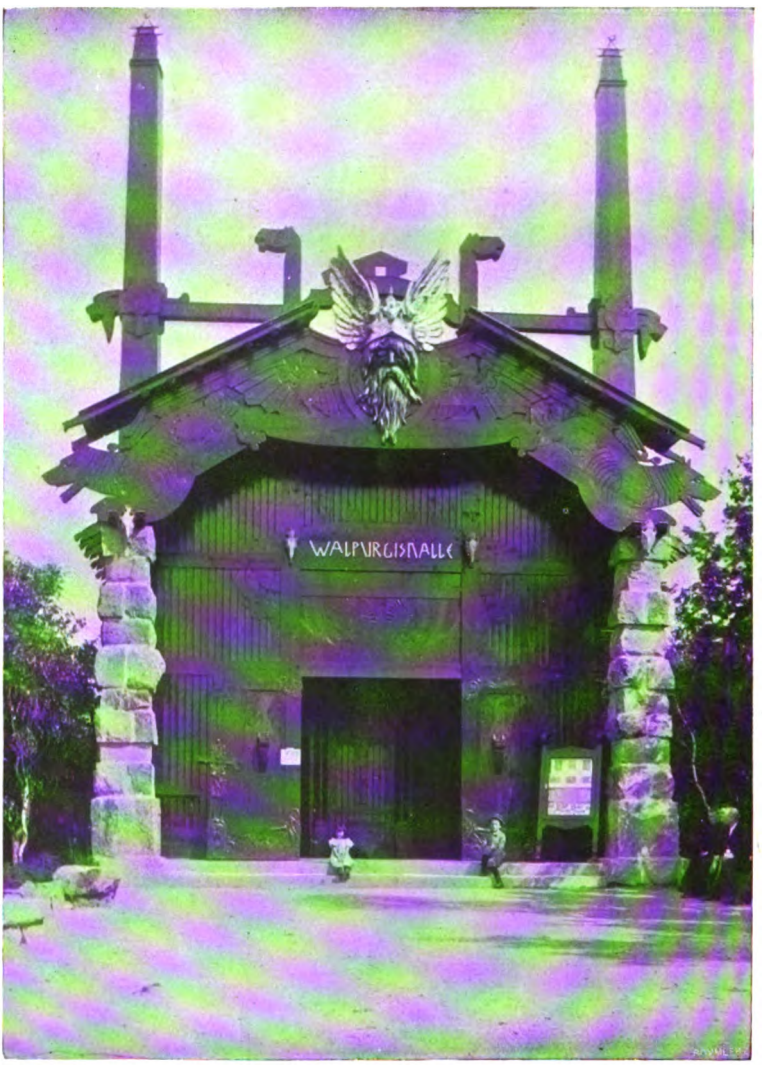


AUS DER NÄHE DER WALPURGISHALLE

KW

Digitized by Google

ZU DEM AUFSATZE: ZUR DRAHTKULTUR



KW

DIE WALPURGISHALLE IM SOMMER

Digitized by Google

ZU DEM AUFSATZE: ZUR DRAHTKULTUR

DIE WALPURGISHALLE IM WINTER

KW

Digitized by Google

ZU DEM AUFSATZE: ZUR DRAHTKULTUR

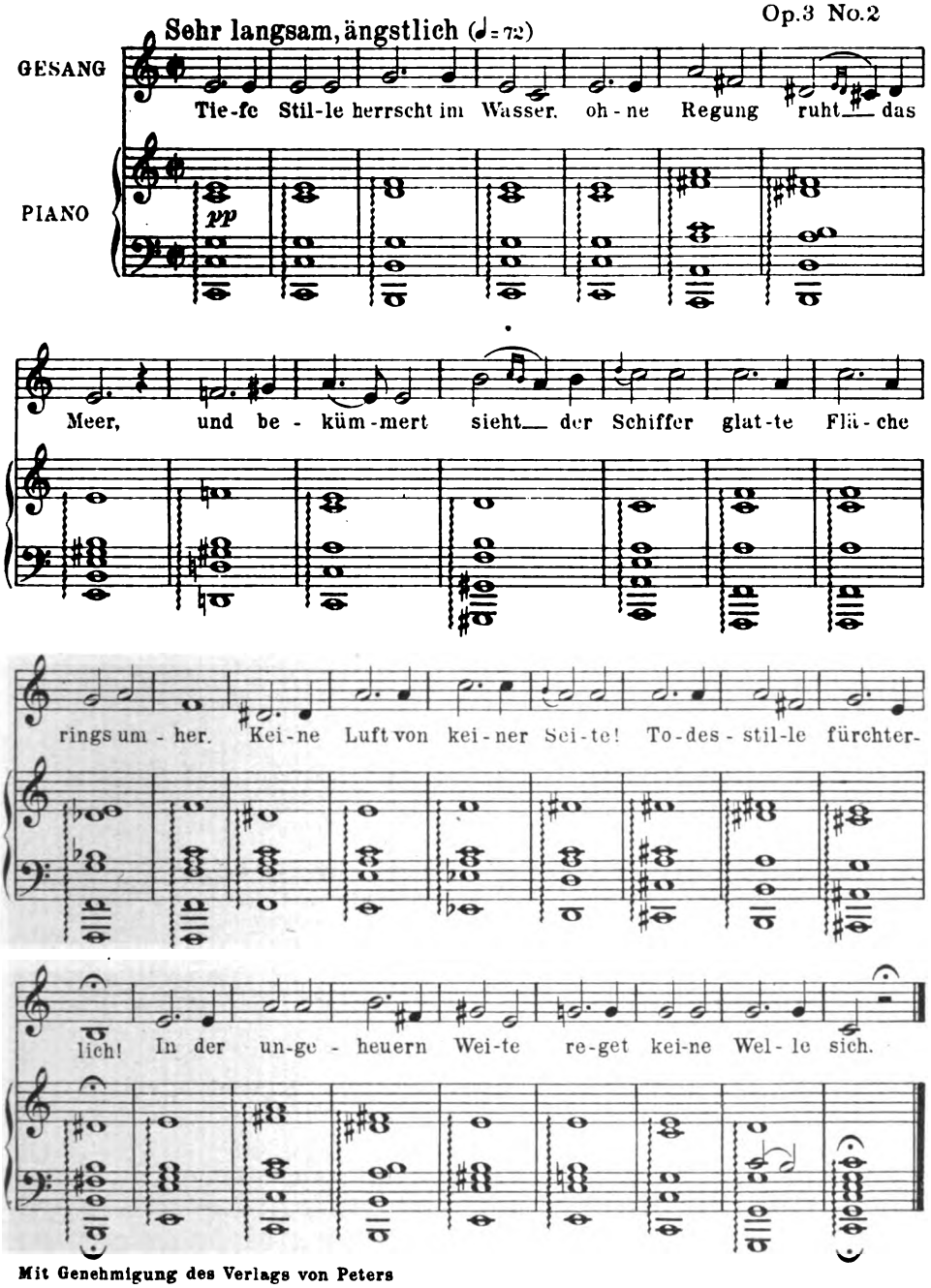
VON DER WALPURGISHALLE

KW

Digitized by Google

FRANZ SCHUBERT

Goethe:
MEERESSTILLE
Op.3 No.2



Mit Genehmigung des Verlags von Peters

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.
Alle Rechte vorbehalten.

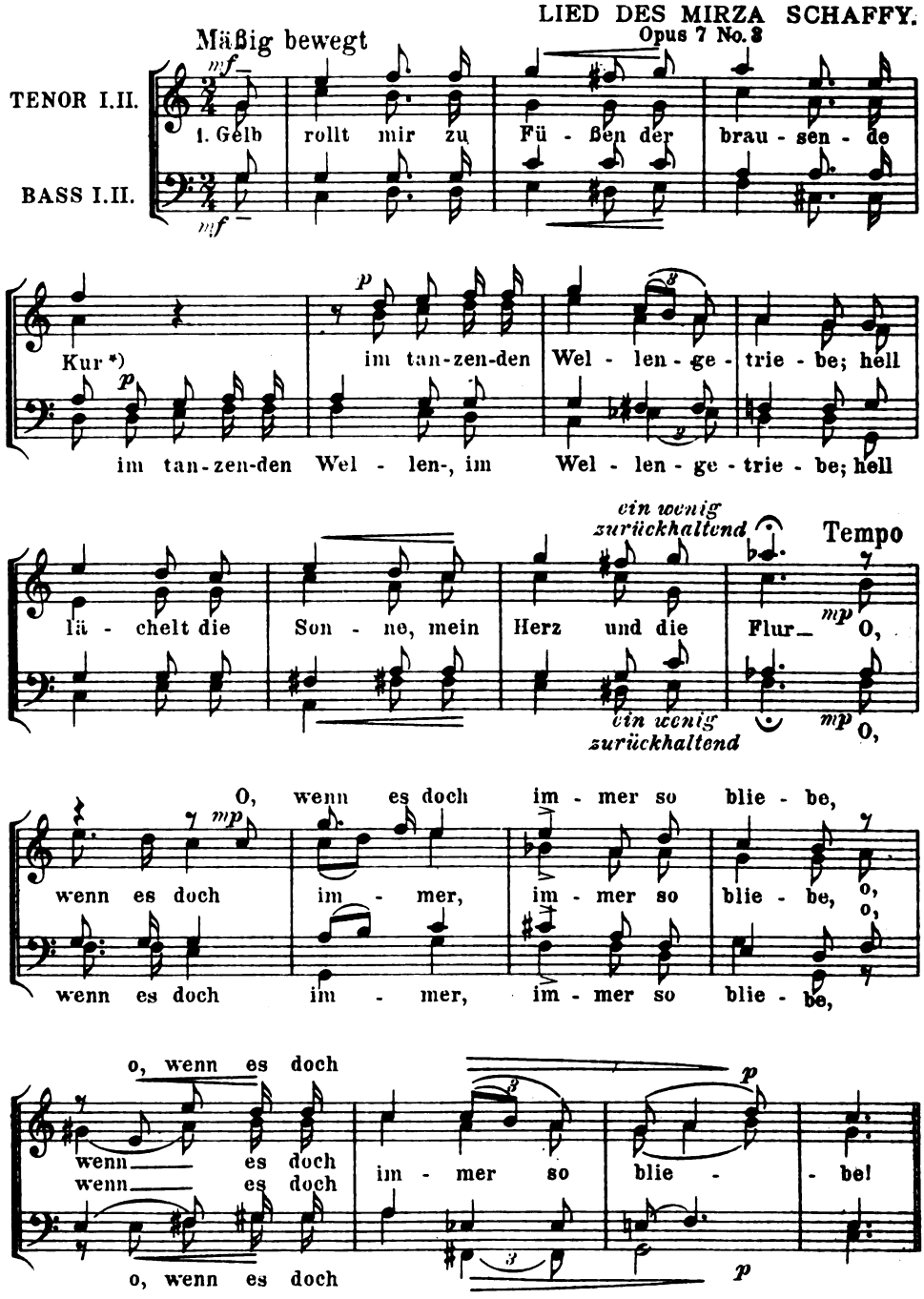
Digitized by Google

HEINRICH RIETSCH

Fr. Bodenstedt:

LIED DES MIRZA SCHAFFY.

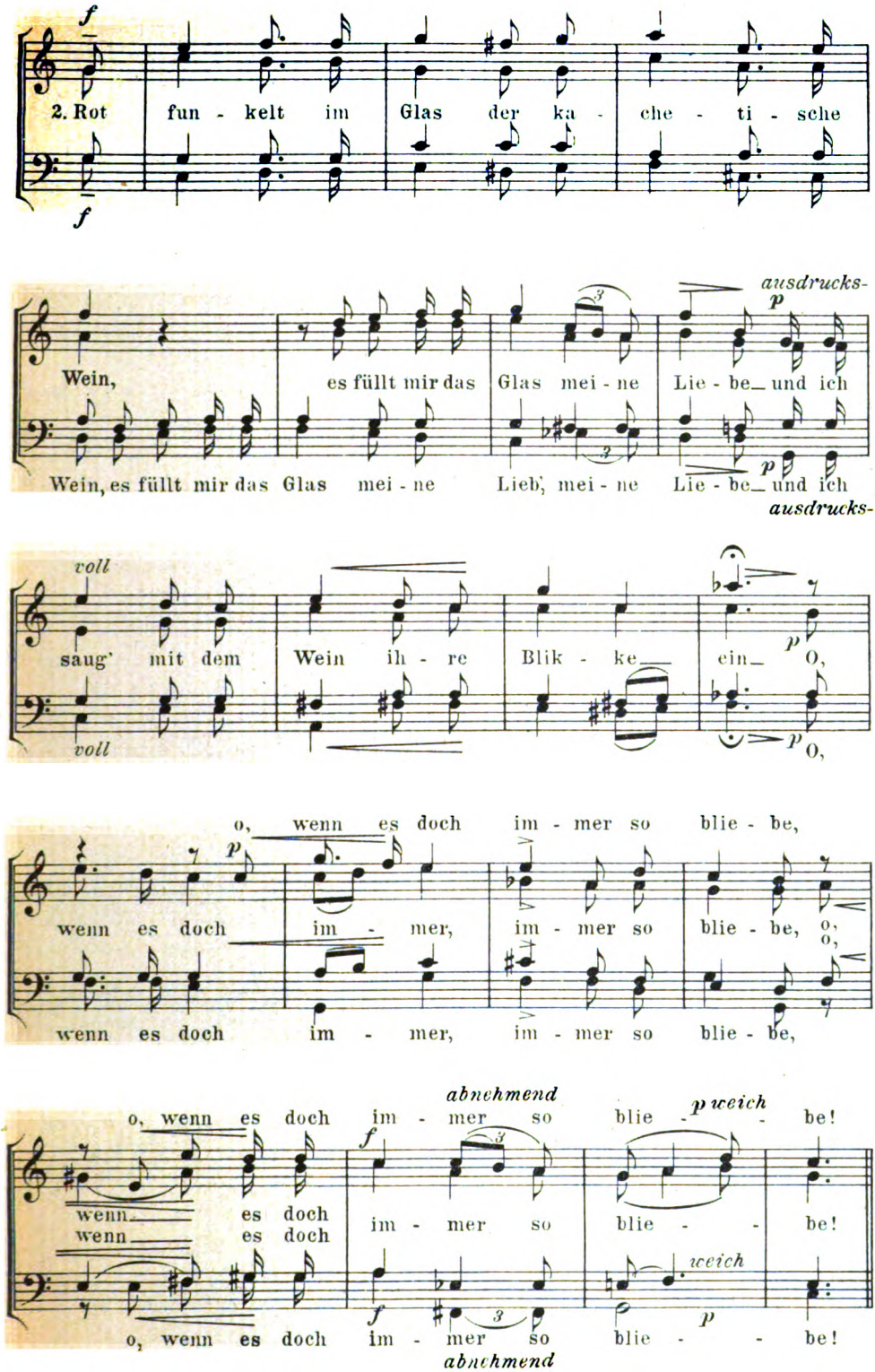
Opus 7 No. 3



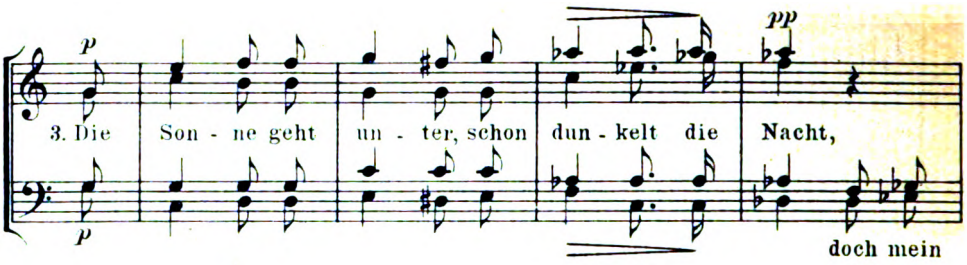
*) *Kur = Kyros*

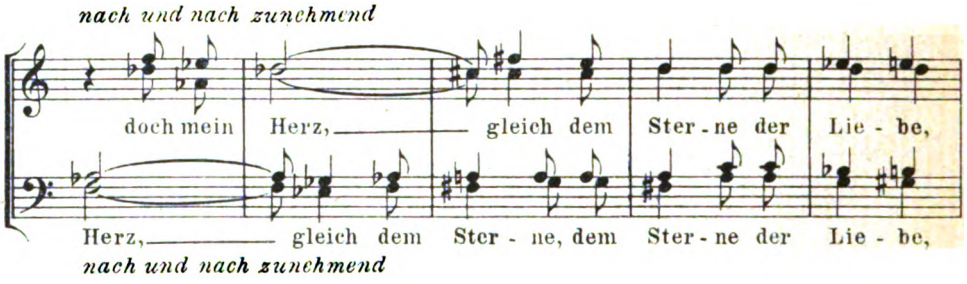
Mit Genehmigung des Verlags von Josef Eberle in Wien

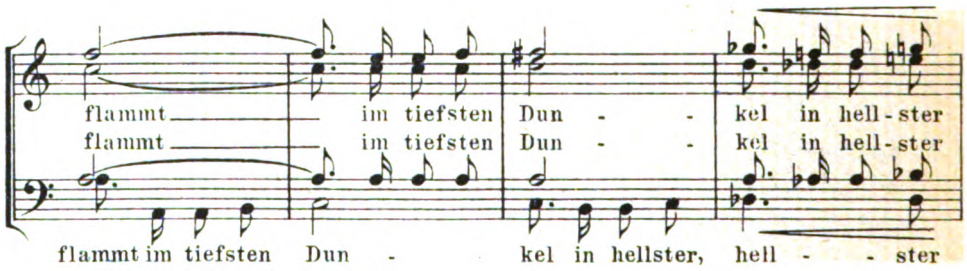
Digitized by Google

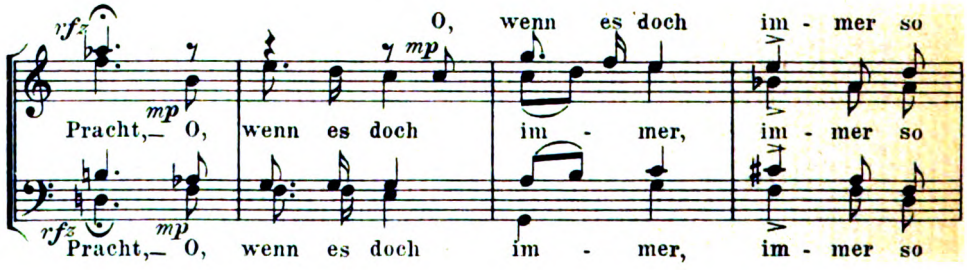


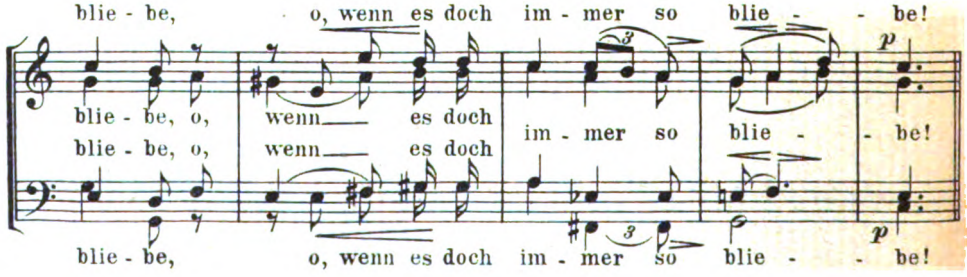
Digitized by Google



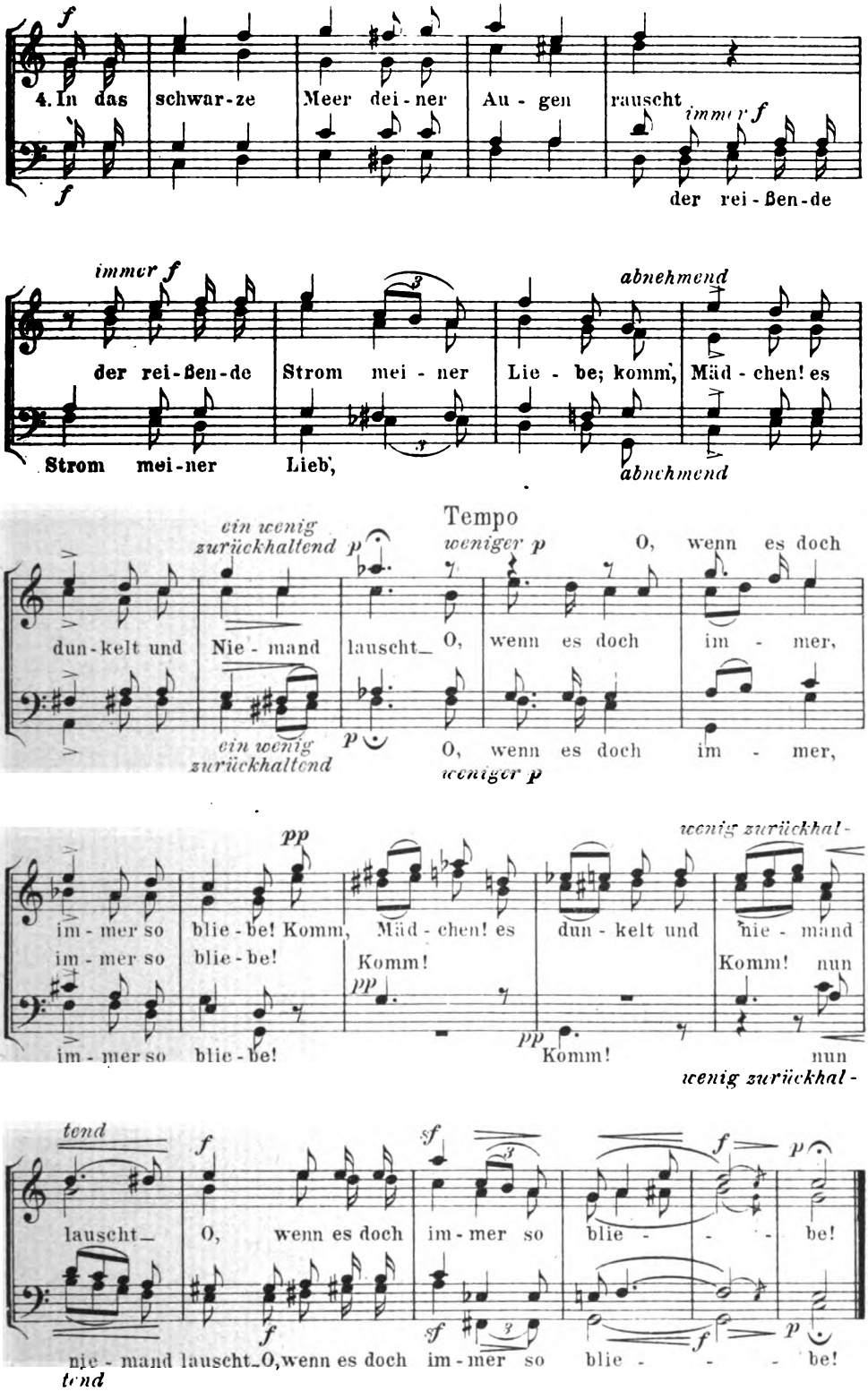








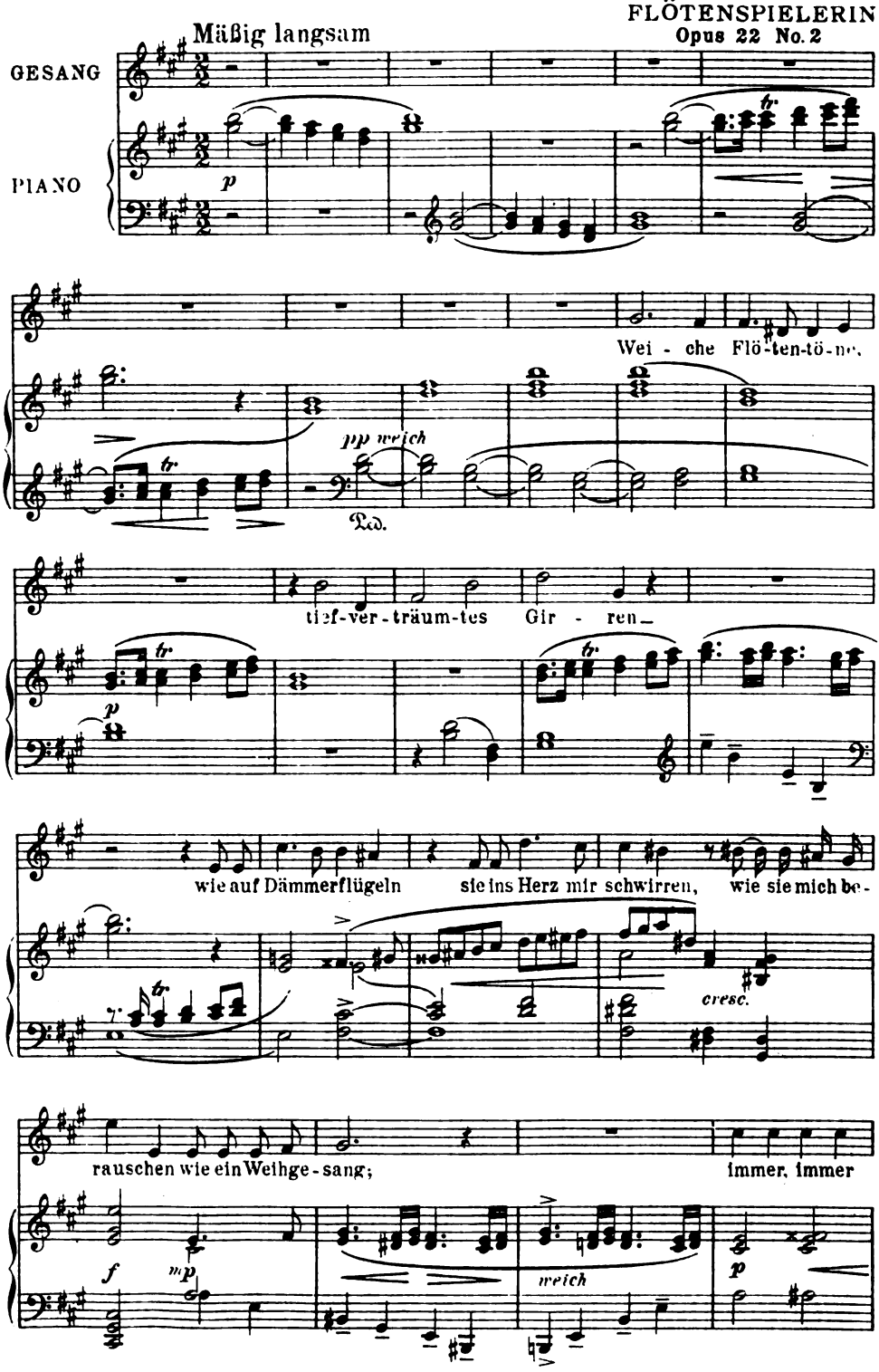
Digitized by Google



Digitized by Google

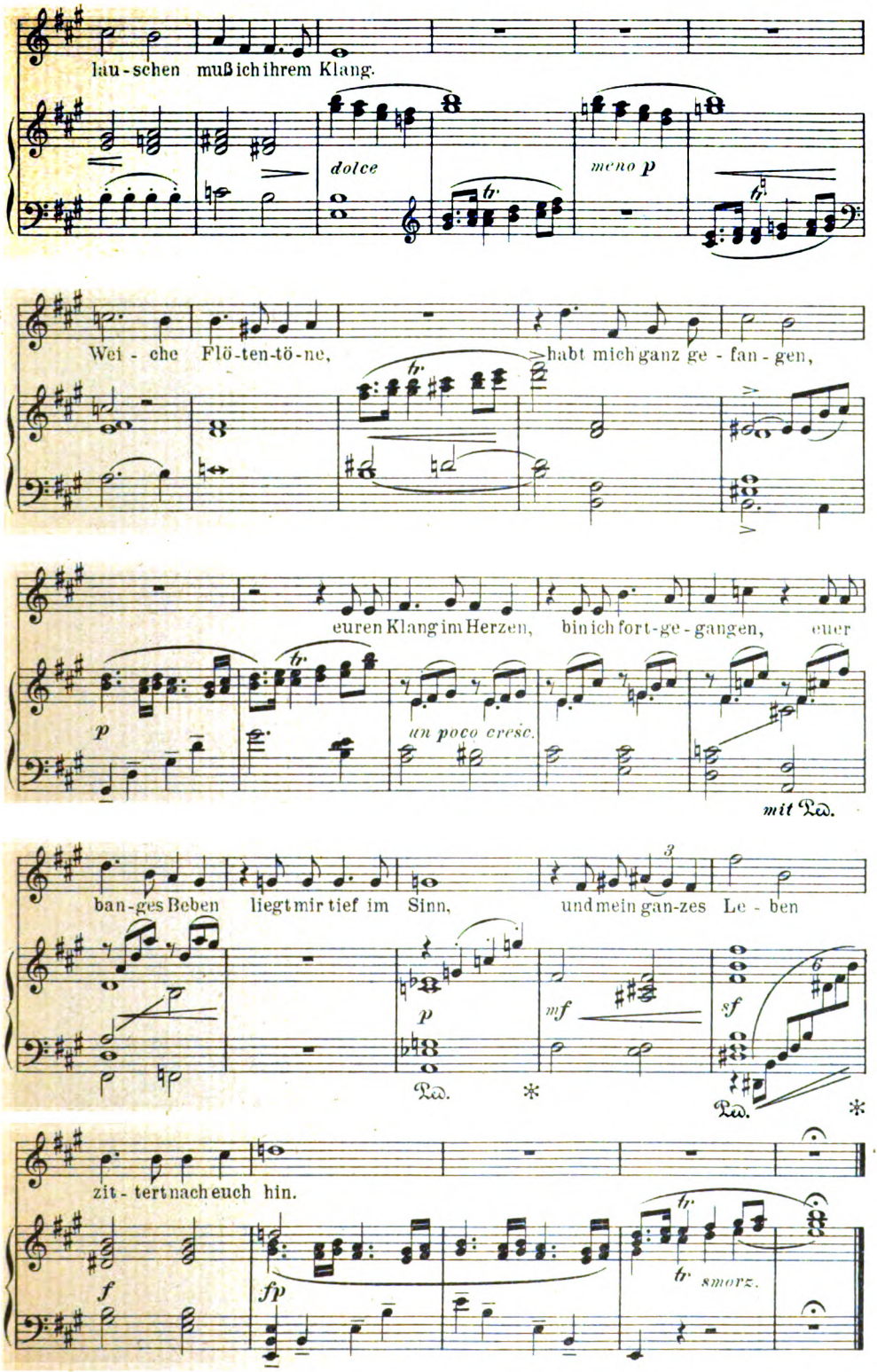
Heinrich Rietsch

Franz Evers:
FLÖTENSPIELERIN
Opus 22 No. 2



Mit Genehmigung des Verlags von Josef Eberle in Wien

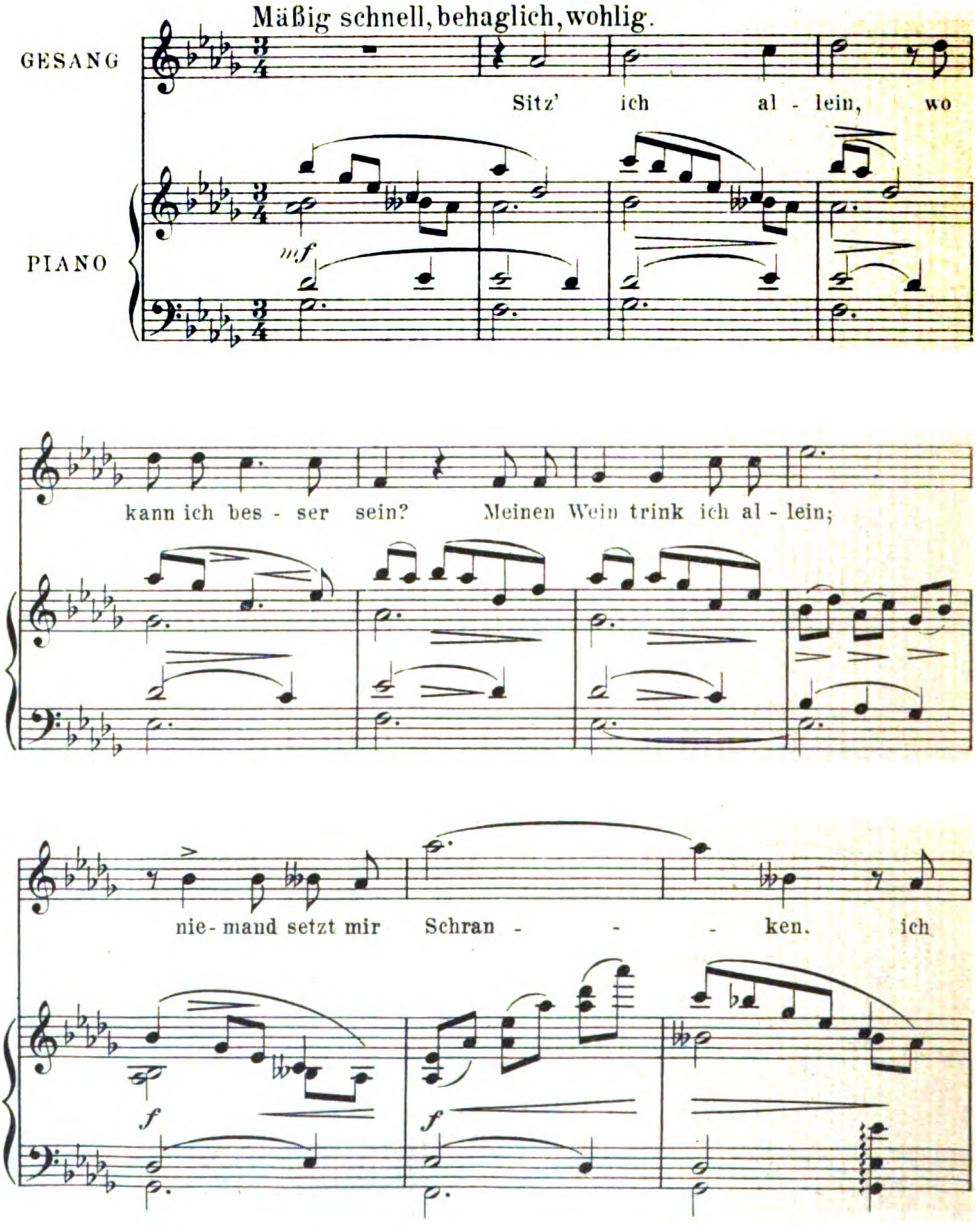
Digitized by Google



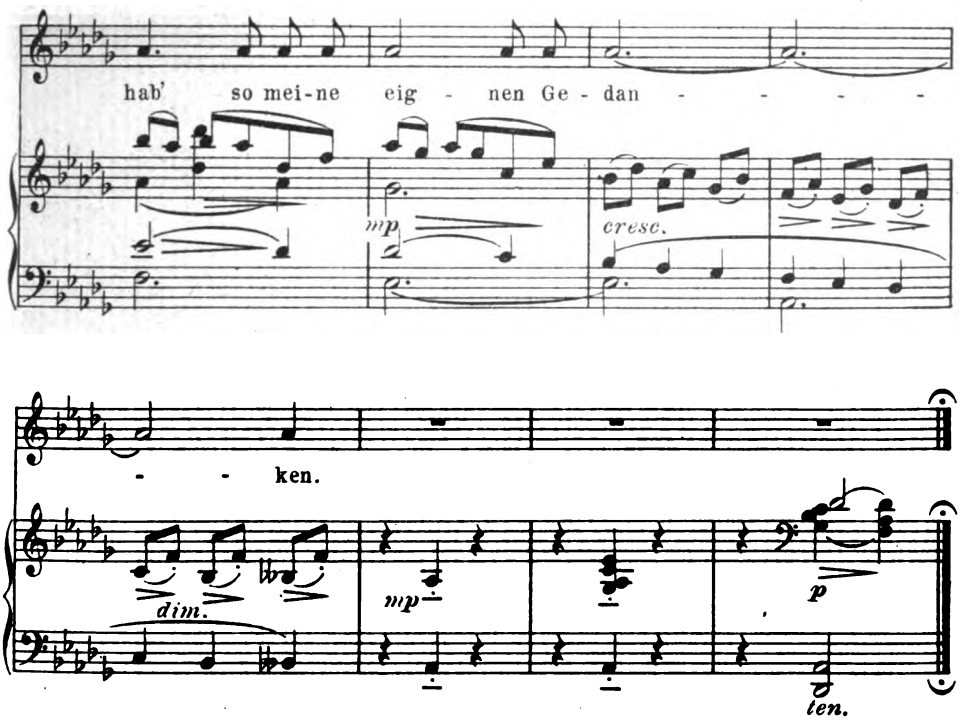
Digitized by Google

GABRIELLA WURZER

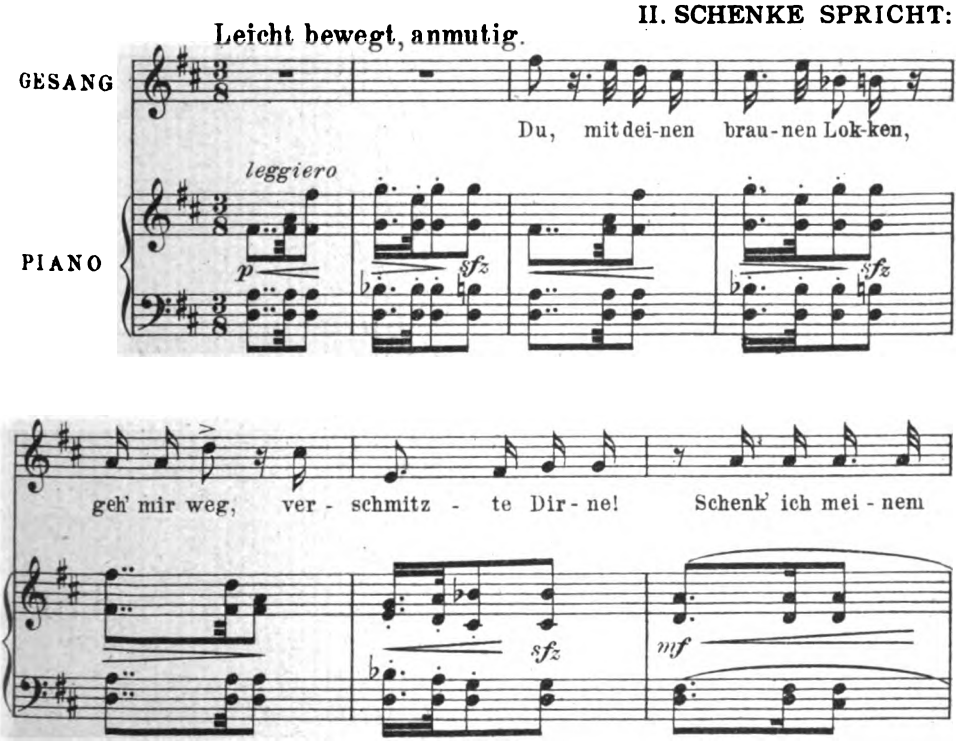
Goethe:
Aus dem „Saki Nameh“
des „Westöstlichen Divans“
I. SITZ' ICH ALLEIN



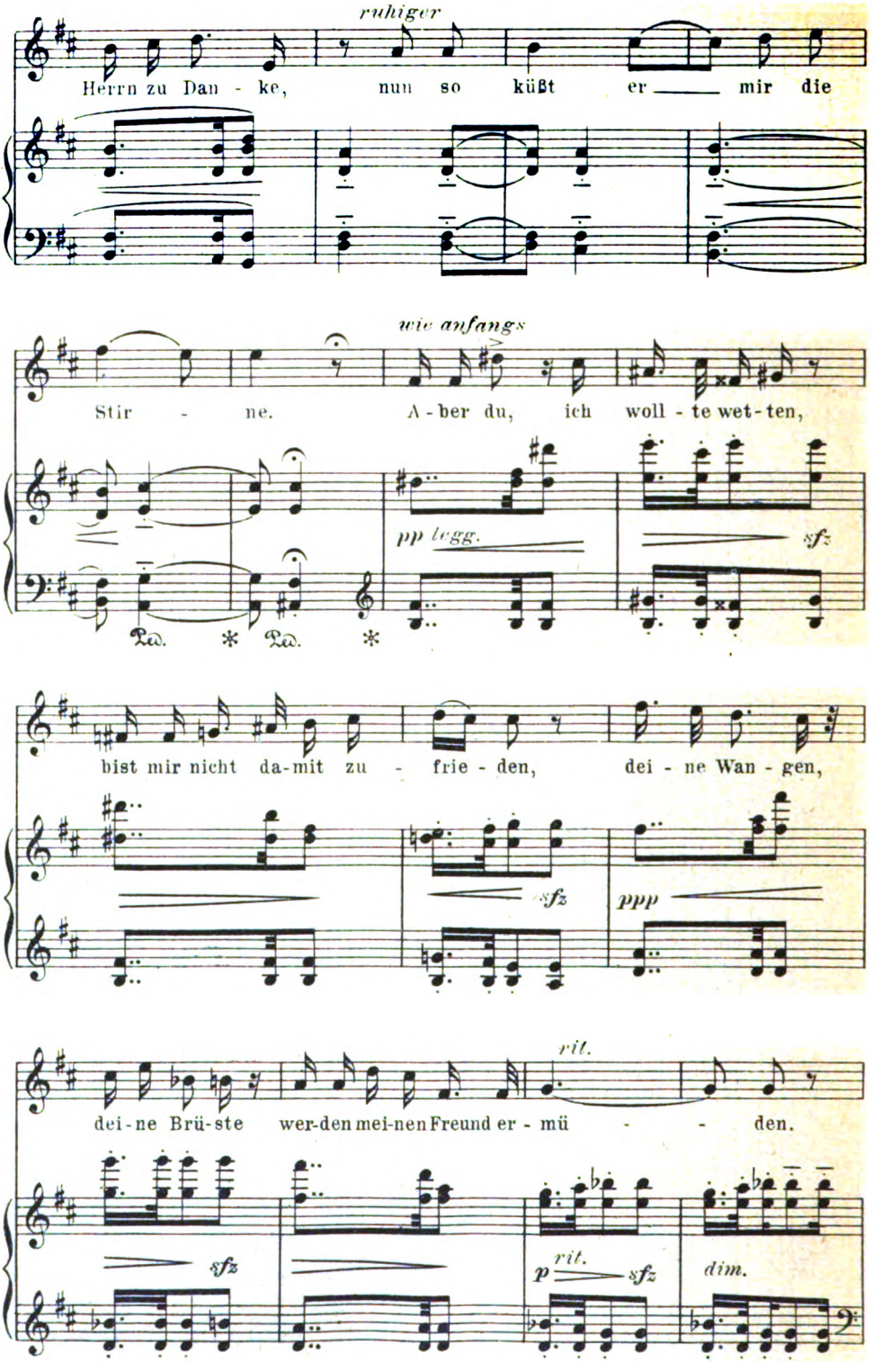
Digitized by Google



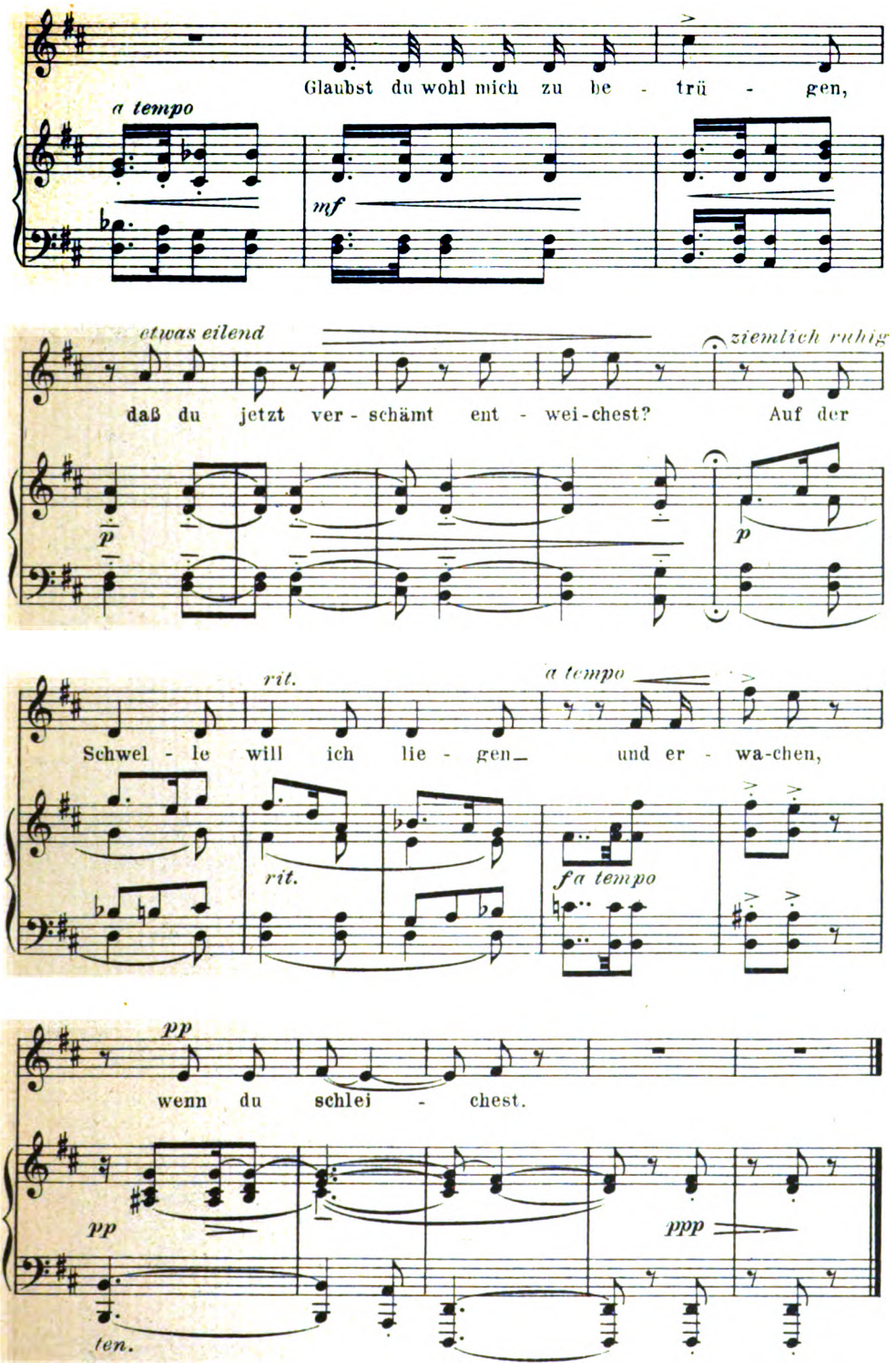
II. SCHENKE SPRICHT:



Digitized by Google



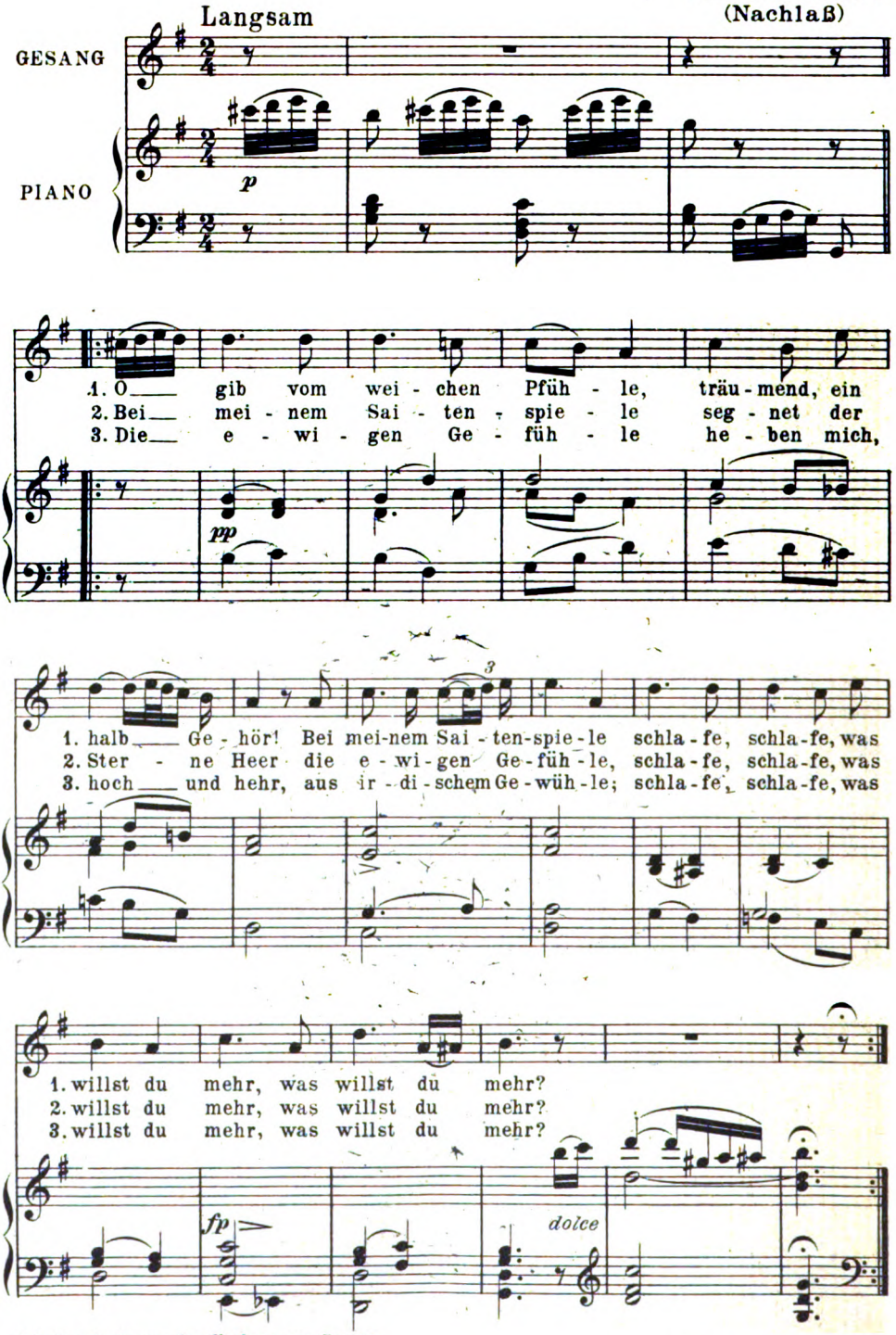
Digitized by Google



Digitized by Google

Franz Schubert

Goethe:
NACHTGESANG
(Nachlaß)



Mit Genehmigung des Verlags von Peters.
56998

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

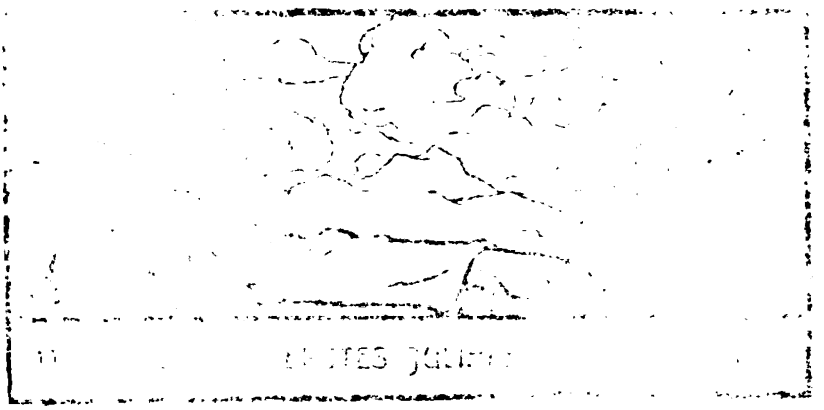
Digitized by Google

Digitized by Google

FRITZ VON UHDE

KW

Digitized by Google



Digitized by Google

18. JAHRG. ERSTES JULIHEFT HEFT 19

Spiel und Arbeit

Eine ernsthafte Betrachtung über das Spiel an dieser Stelle — sie dürfte manchem wunderlich erscheinen. Ein neuer Beitrag zur „Oberflächenkultur" des Kunstwarts, mißbilligen ernsthaft die einen. Wie unerheblich für uns — bemerken die andern, die Wichtigeres zu tun haben. Sind wir denn Kinder? fragen ergänzend die Dritten. Ich antworte mit einem Satze jenes Mannes, an dessen festlich bekränztem Monumente wir eben erst das Versprechen abgelegt haben: Bewahrer seines geistigen Erbes zu sein. Schiller hinterließ das Wort: Nur im Spiele ist der Mensch ganz Mensch.

Ein wunderliches Wort. Im Spiele, das doch „so gar keinen Zweck" hat, sei der Mensch er selbst? Ebenderselbe Mensch, dessen bewußt und zweckvoll geregelte Existenz ihn über die Natur im weitesten Sinne hinaushebt und ihn zum Herrn macht über sie? Unsere planvolle, manchmal ach nur zu sehr planvolle Jugenderziehung zielt ja doch darauf hin, über die kindliche Lust am Spiel hinweg die stählende Freude an der Arbeit zu entwickeln und damit die Fähigkeit zu wecken und zu stärken: nun erst ganzer Mensch zu sein; fürs Ganze zu schaffen, zu wirken; sich selber zu behaupten im Kampfe gegen die Widerstände dieser Welt. Und nun kommt der große Idealist, dessen schweres arbeitsreiches Leben eine einzige große Bestätigung ist der Auffassung von der Würde und Bedeutung, vom Seelenadel und Segen der Arbeit, stellt einen solchen Satz auf, ja, und spricht seitenlang von nichts anderem als von der Bedeutung des „Spieltriebes" für die ästhetische Erziehung, für die Erziehung schlechthin. Welch ein Widerspruch!

Aber sind denn Spiel und Arbeit wirklich so schroffe Gegensätze, wie sie uns von einer versteiften Pädagogik mehr oder weniger abschreckend an die Wand gemalt werden? Nun hat das Spiel ein Ende und der Ernst beginnt — so heißt es wohl, wenn der erste Schulranzen gepackt wird; wenn der Jüngling in die weite Welt marschiert; wenn der Mann am eigenen Herde Haus zu halten gedenkt. Der Ernst das eigentlich Wichtige und allein Berechtigte, das Spiel ein störender Atavismus, dessen man sich schämt und je eher je lieber entledigen möchte.

Digitized by Google

Wir müssen zum Kinde gehen, um Begriff und Bedeutung des Spieles zu erfahren und näher festzustellen, des Spieles im weitesten Sinn. Denn dem Kinde ist alles Spiel. Im Rhythmus spielend, ihn gleichsam erst entdeckend, übt es die erwachenden Sinne, kostet es die ersten beglückenden Reize der Bewegung aus, spielend greift es intellektuelle Probleme auf, sucht Ursache und Wirkung über die bloße Kenntnis hinaus zu erkennen, in erkannte Beziehungen zu setzen mit Hilfe spielerischer Versuche. Sein Zweck bei alledem ist eine vollkommene Zwecklosigkeit, wenn man unter Zweck ein bestimmt abgegrenztes, planvoll erstrebtes Ziel irgendwelcher Betätigung versteht, die dem Individuum praktisch nützen soll. Allenfalls könnte man sagen: das Kind hat tausend Zwecke, das heißt aber auch: es hat keinen als den, zu spielen und spielend seiner selbst inne zu werden.

Wie außerordentlich ästhetisch fruchtbar ist dieser einfache Zustand! Ist er nicht recht eigentlich der reinste ästhetische Zustand, der uns vergönnt ist? Gewiß nicht der, der die höchsten und letzten, oder gar die feinstverzweigten Empfindungen dieses großen und bewegten Gebietes erleben läßt, aber ganz gewiß ein Zustand innerer Harmonie, nie wieder erreichbarer Ausgeglichenheit zwischen Seele und Sinnen, Kraft und Erkenntnis, Anlage und Instinkt. Was ist es denn sonst, was uns vom „Paradies der Kindheit" träumen macht, was selbst vom nüchternsten Nüchterlinge wehmütig Besitz ergreift, wenn ihm das Nachgefühl dieses Paradieses geläutert im Liede, im Gebilde, im Tone aufersteht? Nichts anderes, meine ich, als das Bewußtsein, in jenen halb unbewußt, triebhaft spielerisch verbrachten Tagen eben dem Ideale am nächsten gewesen zu sein, das den Dichter erfüllte, als er schrieb: Nur im Spiele ist der Mensch ganz Mensch.

Hier also ist Spiel und Leben scheinbar unzertrennliche Einheit. Der Mensch selbst ist noch Einheit in der Mannigfaltigkeit seiner Anlagen und Instinkte, seiner Möglichkeiten. Es kann nicht dabei bleiben: er muß, seinem inneren Gesetz zufolge, individuelle Form gewinnen, muß sich selbst neu organisieren, bestimmte in ihm liegende Möglichkeiten über die andern, schwächeren hinausentwickeln. Damit beginnt die Arbeit, beginnt die teilweise Einstellung und Uebung der Kräfte, und das holde Gefühl der absichtslosen Einheit mit sich und der Welt, der primitive ästhetische Zustand des Kindes wird verändert und bis zu einem gewissen Grade zerstört. Hier scheint der Punkt zu sein, wo oft Unwiederbringliches zerstört wird, wo wir kostbaren Grund und Boden an ästhetischer Empfänglichkeit bewahren könnten, wenn wir die erlösende Macht des Spieles besser zu schätzen und bewußter zu gebrauchen wüßten. Und zwar des Spieles in seinem weitesten und erquicklichsten Sinn.

Die physiologische Theorie gibt uns zwei Hauptprinzipien des Spieles an die Hand: das der Entladung überschüssiger Kräfte und das der aktiven Erholung erschöpfter Kräfte. Wieder müssen wir an Schiller denken: ein Gleichmaß der Kräfte gilt es zu erhalten, auch dann und erst recht dann, wenn die Notdurft des Lebens die Entwicklung der Art in ungleichmäßiger Weise begünstigt, wenn sie Spezialitäten auslieft und ihnen allein das Daseinsrecht zu gewähren

Digitized by Google

scheint. Jeder normale Mensch aber kommt wohl mit verhältnismäßig weniger einseitig entwickelten Kräften auf die Welt, als man nach der erschrecklich eisernen Vererbungstheorie annehmen sollte. Es liegt in ihm, diesen Kräften ein erträgliches Gleichmaß und damit sich selbst ein erträgliches Leben zu sichern, allen äußeren Hemmungen zum Trotz. Ich will nicht behaupten, daß das Spiel allein und unmittelbar ihm dazu verhelfen könne. Aber mittelbar und gleichsam als auflockernde, lösende Macht hilft es mit dazu, viel mehr, als wir im allgemeinen vielleicht zugeben möchten. Man denke an die befreiende Wirkung der Bewegungsspiele, an die einfache Freude sowohl über die gelungene Eigenbewegung wie über die eines von uns abhängigen Objektes. Da sind die Kampfspiele, die körperlichen wie die geistigen, bei denen wir mit unserem Ich herauszutreten genötigt sind aus den Bahnen und Zirkeln bemessener Tätigkeit. Da ist ferner, eine Erneuerung kindlich zärtlicher Triebe, das „Liebesspiel". Da sind endlich die Spiele der Nachahmung, vom ersten drolligen Lautversuche des „Kikeriki" und des „Wauwau" bis hinauf zu den erschütternden Schmerzensschreien tragischer Leidenschaft auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Mit Staunen und je nachdem wir gebend oder empfangend beteiligt sind, werden wir gewahr, wie in der Tat halb verlorene überschüssige Kräfte sich regen und entladen, wie die erschöpften Kräfte dagegen ein neues Leben, einen neuen Lebenszusammenhang gewinnen, wie eine höhere Oekonomie der Kräfte uns die Kraft des Widerstandes stählt und Geist und Sinne gleichmäßig beflügelt.

Dieses Wiederherstellen des gestörten seelischen und körperlichen Gleichgewichts durch das Spiel ist also auch, biologisch betrachtet, von hohem Wert. Die Wissenschaft spricht hier von einer „Einübungstheorie". Karl Groos, der die Spiele der Tiere wie die der Menschen in ein sehr feinsinnig geordnetes System gebracht hat, sagt: „Die Uebung im Wiedererkennen, im Sammeln von Erinnerungsmaterial, im Gebrauch der Phantasie, des Verstandes und des Willens, ja selbst die Fähigkeit, sich über die eigenen Unlustgefühle zu erheben, ist von größtem, von unberechenbarem Wert für den Kampf ums Dasein." Wir sehen da in den engen biologischen Zusammenhang zwischen Spiel und Leben nicht nur, sondern auch zwischen Spiel und Kunst, Spiel und Kunstgenuß hinein. Durch die spielende Uebung erst werden wir fähig, jene abgelegenen Gebiete unserer Innenwelt heilsam durch Anschauungen und Vorstellungen zu befruchten. Eine Kunst, die sich nicht auf sinnliche Spezialreize beschränkt, die reich ist an Assoziationen und damit überhaupt erst ins höhere ethisch wirksame Kunstgebiet hineinwächst, wendet sich immer an den ganzen Menschen, kann nur von ihm nach Maßgabe seiner Aufnahmefähigkeit erkannt und genossen werden. Seine Aufnahmefähigkeit aber ist groß oder klein nicht nur durch angeborenes Verständnis oder Unverständnis, sie ist auch sehr wesentlich mitbedingt durch die Einübung zur Einfühlung in fremde Wesenheiten. Die sogenannte „Arbeit" des Kunstgenusses wird immer nur Arbeit, und das will sagen: wird immer unfruchtbar im höheren Sinne bleiben, wenn nicht ein gewisses Maß produktiver Spielphantasie vorhanden

Digitized by Google

und geübt ist, von sich aus gestaltend und beseelend den Gestaltungen der Künste nachzugehen. Die Verarbeitung der höchsten und feinsten seelischen Eroberungen der Kunst erscheint ganz undenkbar ohne eine selbstvergessene Hingabe, ohne jene innere Beweglichkeit und zeitweise Anpassungsfähigkeit auch an das Wesensfremde, die einzig das Spiel, die Spielübung in uns ermöglicht. Wenn dann die „bewußte Selbsttäuschung" dem alten Selbstbewußtsein gewichen, wenn die Illusion zerstört ist, dann erst tritt die Arbeit in ihr Recht, die Arbeit der Auslese und Klärung dessen, was uns verbleiben soll. Es ist ein Gärtnern im eigenen Seelenlande, ist Entwicklungsarbeit, aber Arbeit unter der lösenden, befreienden Vorarbeit des Spiels.

Das also leistet das Spiel, in seiner Wirkung auf den Einzelnen hin angesehen. Aber wir sind nicht nur Einzelne, sind eine Familie, ein Volk, wir leben inmitten der Menschheit als ein Teil von ihr. Und auch für dieses Leben in sozialen Verbänden erzieht und übt das Spiel. Unmerklich lockt es über die selbstischen Zwecke hinaus allgemeineren Zielen zu. Es bindet den Einzelnen im „geselligen Verein", heißt ihn sich unterordnen einer gemeinsamen Sache zuliebe, läßt ihn aber auch die Aufgaben der Führung erproben, der Führung abermals zur Erreichung eines Zieles der Gemeinschaft. Das Machtgelüst, das hier spielend geweckt wird, findet seine Korrektur stets am Gemeinwillen, und nirgends kann der falsche Ehrgeiz beschämender und heilsamer gekennzeichnet werden als bei Spielen, wo noch nichts Ernstes „auf dem Spiele" steht.

Freilich: wo Kräfte sich regen, da wohnen auch die Leidenschaften nahebei und schlummern nicht allzufest. Ist's unbedingt schädlich, wenn sie erwachen? Es gibt viele tüchtige Menschen, die sorgsam bestrebt sind, die verderblichen Leidenschaften für ihre eigene wohlabgewogene Lebensführung sozusagen außer Dienst zu stellen. Sie sehen den Schaden dieser unvernünftigen Wallungen des beweglichen Menschenherzens und sagen sich: nein, das ist eine überflüssige Motion. Die mittlere Linie, auf deren steter Bahn das Glück und Gleichgewicht des Lebens zu finden ist, scheint ihnen ohne leidenschaftliche Schwankungen und Irrungen glatt beschreitbar; wenn man sich nur „zusammennimmt", wenn man „weiß, was man will", und was dergleichen einleuchtende und feste Maximen mehr sind. Grade diese Naturen aber machen nur zu oft die Erfahrung, daß die totgesagten Leidenschaften sehr lebendig sind und aus dem wohlgepflegtesten Schrein sehr unvermutet hervorbrechen, den Ahnungslosen anfallen und überwinden können. Ist es da nicht besser, diesen Gewalten beizeiten offenen Auges zu begegnen, sich von ihnen tragen und emporheben zu lassen, sie aber dann nicht außer Dienst, sondern mitten hinein in den Dienst, in die Arbeit eines klar geordneten Lebens zu stellen? „Bis an des Aethers bleichste Sterne Erhob ihn der Entwürfe Flug; Nichts war so hoch und nichts so ferne, Wohin ihr Flügel ihn nicht trug." Nicht jedem ist die Kraft zu solchen Entwürfen eingeboren, aber die „graulichten Farben" erheben sich auch ihm, wenn das Spiel der Leidenschaften ihm die Welt in höherem Lichte, im reicheren, verlockenderen

Digitized by Google

Spiel der Kräfte zeigt. Darum: solange das Spiel als solches nicht zu verwirrender Leidenschaftlichkeit führt, und anderseits: solange es nicht zur leeren Spielerei, zum Aufputz eines geschäftigen Müßigganges herabgewürdigt wird, solange es Ergänzung der Arbeit und gleichsam Arbeits- und Kampfreflex bleibt, solange ist es wohltätig und eine erlösende Lebensmacht, die nur zum eigenen Schaden unterdrückt, wer sie als wesensfremd abweist und nicht anerkennt.

Wir wollen die Kehrseite nicht übersehen. Alles Spiel weckt die Leidenschaften, das heißt auch: es kann zum Rausch führen und zur Ekstase; kann hypnotisieren und narkotisieren, erschlaffen und schwächen. Ja, es kann zur Haltlosigkeit, zum Selbstverlust führen. Die psychologische Erklärung betont die Lust an intensiven Reizen als eine wichtige, wenn nicht als die wichtigste Ursache für die Lust am Spiele. Wie nun, wenn diese Lust zum beherrschenden Zweck des Spielens wird? Wenn das Spiel aus einer natürlichen, unwillkürlichen und produktiven Betätigung überschüssiger oder ruhebedürftiger Kräfte zu einem Nervenkitzel entartet, der uns erregt, ohne uns zu eignem „Schaffen" anzuregen? Wir brauchen nur an die zahlreichen Spiele minderer Art zu denken, bei denen an die Stelle der Aufmerksamkeit die Aufregung, an die Stelle des Bedürfnisses nach Entladung überschüssiger, nach Erholung erschöpfter Kräfte das Bedürfnis nach „Sensationen" tritt. Das beste Beispiel dieser Art sind die „Glücksspiele", wo der Zufall die Rolle der produktiven Spielphantasie übernimmt, diese geradezu lahm legt und so die natürliche Lust an der erweiterten Betätigung seiner selbst zu Scheinzwecken verwandelt in Gelüste, nach Geld zum Beispiel, nach realer Macht, nach Ruhm und Ehre. In Gelüste, denen die Kraft und das Recht zum Besitze mangelt. Der Reiz gerade an der Mühelosigkeit des Gewinnes ist es, was diese Spiele ethisch so zweifelhaft macht, namentlich in den Jahren der inneren Entwicklung. Wir sollen auch im Spiele das Bewußtsein nie verlieren, daß jedem Gewinne eine Anstrengung, eine Arbeit zu entsprechen hat, und wir verlieren es auch nie ganz, trüben es nur durch üble Gewohnheit. Die Sünden, die hier namentlich durch falsche Kinderspiele begangen oder vorbereitet werden, sind sehr groß.

Noch eine Verkennung der Lebenswerte des Spieles sei gestreift: ich meine das Spiel, das halb aus Leidenschaft, halb aus Wissenschaft betrieben wird mit einem unverhältnismäßigen und darum oft lächerlichen Ernste, den man der ergänzenden Arbeit vorwegnimmt, sodaß für diese kaum noch rechte Teilnahme übrig bleibt: ich meine den Sport. Er ist eine echt neuzeitliche Erscheinung, eine Spezialisierung dessen, was vor der Spezialisierung bewahren und auch bewahrt sein sollte, er wirkt grade dahin, wo das richtig angewandte, nicht übertriebene Spiel hemmend und schützend einwirkt: in die Entwicklung zur Einseitigkeit. Es mag sein, daß wir erst durch den Sport den großen allgemein menschlichen Wert des Spieles wiedererkannt haben, das ändert aber nichts an den Gefahren, die er bei größerer Verbreitung unserem Volksleben bringen kann: Gefahren der Verrohung, der Verflachung, der seelischen Anästhesie. Er gehört in die Gruppe der minder erfreulichen Eroberungen, die

Digitized by Google

wir der Großstadt und ihrem übermäßig gesteigerten Bedürfnis nach intensiven Reizen verdanken, und ist heute bei uns immerhin schon so mächtig, daß er eine gesonderte Betrachtung nötig macht. Er begrenzt das Spiel, und es ist nicht immer leicht, diese Grenzen klar festzustellen. Aber es ist nötig, damit uns das Spiel als Geschwister der Arbeit fruchtbar erhalten bleibe.

Als Geschwister der Arbeit — das war es, was erinnert werden sollte. Nicht ein Luxus für Leute, die nichts Besseres zu tun haben; ein beschämendes Ueberbleibsel aus den Tagen der Kindheit des Einzelnen oder der Gemeinschaft; eine Verirrung der soliden Vernunft ins bedenkliche Gefild der vagen Phantasterei. Sondern eine fröhlich tätige Rast im regen Treiben alltäglicher Geschäfte, ein Aufatmen, ein Aufleben des „ganzen Menschen", wie ihn Schiller für die Zukunft ersehnte, ein rhythmisch wiederkehrendes Freiheitsverlangen, dessen Befriedigung wirkt wie der goldne Sonnenschein auf die fruchtbar schwellende Au. Eugen Kalkschmidt

Natur und Musik

Wir lieben beides, Natur und Musik, aber nicht sonderlich zu gleicher Zeit, und viele sind froh, im Winter hübsch allein mit der Tonkunst, im Sommer recht ungestört mit der Natur verkehren zu können. Wie lästig sind Saalkonzerte und Theateraufführungen an lauen Sommerabenden, wenn uns die Natur mit all ihren Reizen zu Gast bittet! Freilich, wenn man mitten ins Frühjahr hinein noch verdammt ist, Prüfungskonzerte von privilegierten Musikschulen anzuhören, da freut man sich auf die musikfreien Waldtage. Aber Wagners Ring zum Beispiel, der ist doch recht schön zu ertragen, wenn Sommerluft weht und die Bilder drinnen im Theater wundersam verschmelzen mit dem Anblick der Natur draußen. Nicht das Musizieren an sich ist feind dem Genuß der Natur: an dem vielen unnützen Tonschwall liegt es, an den Unbequemlichkeiten, an der Stickluft zwecklos erleuchteter Säle, daß unsere Erinnerung im Sommer die Freuden der Tonkunst gerne mißt. Auch Gartenkonzerte werden eher gemieden als gesucht, obschon die reiche Weide der Natur unsere Sinne kräftigt und empfänglich macht —: was man dort spielt, macht selten den Eindruck des Passenden, Harmonischen oder gar Notwendigen. Wie dem abzuhelfen wäre, darüber hat Batka im letzten Heft gesprochen. Im Anschluß daran möchten wir heute einmal überdenken, ob wir Natur und Tonkunst nicht mit Unrecht als getrennte Größen auseinanderhalten.

In Wahrheit sind beide durch tausend enge und engste Bande miteinander verknüpft. Wo Musik ist, entrinnen wir der Natur nicht, und wo Natur ist, umfängt uns auch Musik. Zwar nicht als der kunstreich verwobene Klang, wie ihn der menschliche Geist ersonnen hat, aber in reich abgestuften Urlauten, die auch ihre Sprache führen. Morgens in aller Herrgottsfrühe, wenn die Vögel erwachen, ist das nicht zum Aufjubeln? Vollends wer diese Morgenstunde im Freien verlebt, vielleicht nach einsamer Nachtwanderung, wird den musikalischen Langschläfer nicht beneiden, der von einer nächtlichen Musik-

Digitized by Google

plage ausruhen muß. Wie oft sind sie schon genannt, wie wenig eigentlich beobachtet worden, jene Naturlaute, jene „Vorlaute" der Tonkunst: Das Rauschen des Wassers, das Pfeifen und Heulen des Windes, das Zischen des Feuers! Unendlich mannigfaltig, wie der Sang der Vögel, ertönt die Bewegung der Elemente. Der Donner, den man mit göttlicher Freigebigkeit einherrollen läßt, bleibt wahrlich nicht das einzige und vornehmlich Musikalische in der Natur. Sollten wir durch das Gelärm der Städte schon so harthörig geworden sein, daß uns die feineren Geräusche im Freien nicht mehr bewußt würden, daß wir verlernt hätten, auf die seelische Wirkung alles dessen zu achten, was um uns raunt und rauscht? Wasser und Wind zum Beispiel bringen gleich zwei Riesenin strumenten einen ganzen Reichtum an Lauten hervor, je nach den Dingen, die mit ihnen spielen oder mit denen sie spielen. Wer möchte entscheiden, wem der Vorrang gebühre: dem Wasser, das plätschert, rieselt, braust und rauscht, oder dem Winde, der aus jedem Wipfel anders zu uns niederklingt, der in der hohen Pappel knarrt, in der Birke flüstert, in der Eiche drohend wirbelt?

Die Tonkünstler haben sich fast zu jeder Zeit, besonders nach Rousseau, der Natur so hingegeben, daß sie Eindrücke von ihr innerhalb der künstlich gefügten Ordnung der musikalischen Töne wiederzugeben suchten. Es waren gute Versuche. Alles, was euch umgibt, bietet Stoff für Musik, rief schon Blainville im 18. Jahrhundert den Komponisten zu, und dabei soll es bleiben. Die spitzfindige Unterscheidungsfrage: ob die Nachahmung der Naturlaute naturalistisch oder stimmunghaltig sein müsse, ist wohl so wichtig nicht. Wo ein reiferer Künstler die Freude an der Belauschung in seine unmittelbare Wiedergabe hineinlegt, wird auch etwas Erfreuendes daraus werden, ob nun der Nachdruck auf der Treue des Naturlauts, ob er auf der inneren Empfindung beruht. Erst ein wohlfeiler Mißbrauch hat jenes Mißtrauen gegen Naturmalerei erregt, dem Beethoven in seiner herzlichen Naivität begegnete mit den Worten im Programm der sechsten Symphonie: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Beides ist ja, besonders in der Szene am Bach, aufs zarteste vereinigt. Nein, wir wollen sie nicht gering achten, die Tonmalerei und Nachahmung, wenn sie freudig naiv und wie selbstverständlich entsteht und wirkt.

Aber freilich, die Freude an der Natur läßt sich nicht auf einen einzigen noch so ergiebigen Quell beschränken. Wald und Flur bieten nicht allein den Gesang der Vögel, das Tönen der Elemente, — ein allgemeineres Klingen wird im hingegebenen Menschen wach, ein Klingen, das nur noch von ferne an die Laute der Wirklichkeit gemahnt. Ich meine jene Eindrücke, die sich uns zu Naturstimmungen verdichten. Ach, wer die Natur lieb und nötig hat, der weiß davon zu erzählen, wie sie dem sorgenden, gedrückten, krankenden Menschen das Bad der Genesung ist; wie sie unsern Schmerz lindert und zerteilt, alles Kleinliche, Kleinmütige, Verdrossene tilgt, sodaß wir in ihrem Lichte von neuem rein und klar werden, wie der getrübte Fluß im Glanz der Sonne wieder durchsichtig wird. Weil die Natur „keine Meinung über uns" hat, stehen wir allein und getröstet vor ihr mit unserm Zwiespalt, mit unserm Haß; weil sie ihre Lebens-

Digitized by Google

kräfte im Verborgenen auswirkt, so bringt sie auch unser Herz von der Last und Qual seiner oft übermäßigen Empfindung zu sanfter Stille, zu befriedeter Ruhe zurück.

Das heilige Schweigen nicht minder als jene Belebung durch harmonische Klänge erregt uns inmitten der Natur eine holde Sehnsucht, ihrer würdig zu sein. Nicht als ob sie selbst harmlos und kampflos wäre — nur die Sentimentalität denkt sich eine komfortable Natur —, aber die Psychologie des Außermenschlichen ist dem Menschen so fremd, daß ihn das bloße rätselnde Staunen über seine eigne Enge emporhebt. Was Bäume und Steine fühlen — wer weiß das! Und doch, könnte nicht die Musik gerade ins Leben dessen ahnend eindringen, was der menschlichen Erkenntnis verschlossen bleibt?

Ob derlei mit hellem Bewußtsein erstrebt wird, ich weiß es nicht. Aber erreicht wird es in unserer Tonkunst ganz sicherlich. Sie kann wohl jenes Besänftigende ausdrücken, womit die Natur Leid und Leidenschaft vergessen macht, sie löst zugleich auch die stillen Stimmen der Natur selbst. Wohin die musikalische Naturstimmung mehr neige, zur allgemeinen sanften Ruhe, zur bestimmten Aussprache natürlicher Bewegungen, das ist von Fall zu Fall an Hand der Schöpfungen unserer Meister zu entscheiden; kleinere Geister werden uns oft im Zweifel lassen. Lange Zeit hat das Verschwebende, Verschwommene, Dämmrige fast als einziges Kennzeichen einer Naturschilderung gegolten. All diese Möglichkeiten, durch welche die reine Naturnachahmung ergänzt und verinnerlicht wird, zeigen die Natur als Gegensatz zu dem, was die menschliche Brust im wirklichen Leben bewegt.

Die meisten Adagiosätze Beethovens werden nicht ins Bereich irgend einer Naturstimmung gehören, sondern als Ausströmungen eigener Wonne, eigenen Wehs empfunden werden. Eine der schönsten Ausnahmen macht der langsame Satz der Pastoralsymphonie. Auch ohne Bekanntgebung der Absicht wäre der Unterschied zu erkennen etwa zwischen den Takten unserer Notenbeilage und dem Eingang des Adagios der Neunten. Von Bruckner gibt es Beispiele für den Unterschied in der zweiten und dritten Symphonie; dort das zweite Thema im ersten Satz, eine Naturstimmung, bei der offenbar die Natur selbst das Wort ergriffen hat, hier die ersten Takte des Adagios voll menschlicher Inbrunst! Welch naturstimmige Töne Wolf dem Frühlingsgedicht Mörikes gegeben hat, das mögen die Leser wieder einmal, durch unsere Notenbeilage erinnert, nachfühlen! Eins der schönsten Beispiele für die mehr persönliche als außerpersönliche Naturstimmung bietet Liszts Symphonische Dichtung: Was man auf den Bergen hört.

Die Wiedergabe dieser Werke im Konzertsaal trägt den Hörer auf Geistesfittichen weit weg in die Einsamkeit. Von Mozarts Musik habe ich häufig den Eindruck, daß sie der Geselligkeit Opfer bringt; er liebt Stimmungen der muntern Gemeinsamkeit, der mitfühlenden Lebensfreude. Das neckt sich und plaudert in fließender Wechselrede. Mozart, der den Spruch tat: „Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen", kennt aber freilich auch

Digitized by Google

die Einsamkeit der Natur. Auf sie mag man das Andante des berühmten C-dur-Quartetts beziehen, während sein Geschwister, das Adagio des Quartetts in Es-dur, mit seinen Tristanklängen unverkennbar dem Sehnen der innersten Brust entströmt. Bach hat besonders in seinen Kantaten ein Naturgefühl geoffenbart, das ihn als Meister, nicht als Kind seiner Zeit verrät. Im Liede haben Schubert und Schumann leuchtende Beispiele, jener eines mehr unpersönlichen, dieser eines stark persönlichen Naturgefühls geschaffen. Allerdings ist das Lied nach ihnen zum übervollen Tummelplatz von Naturschildereien geworden. Man erkennt ihren Gehalt am schnellsten, indem man sich die Musik ohne den Text anhört; dies ist überhaupt das sicherste Mittel, den Wert einer Tondichtung festzustellen, die ein überschriebenes Programm oder das Programm eines fortlaufenden Textes enthält. Wenn es den Anschein hat, als seien Naturstimmungen in der Musik ohne Programm oder Text viel seltener, so rührt dies daher, daß der Ausdruck in jeder Art von Vokalmusik durchs Wort häufig erzwungen oder erschmuggelt wird.

Viele werden vielleicht bezweifeln, ob der Musik das glückliche Vermögen eigne, uns ihre Absichten unzweideutig kundzutun. Lasse man Text oder Programm beiseite, so denke der eine, von der lebendigen Natur Erfüllte, an die Gleichnisse seines Umkreises, ein anderer, nicht so vertraut mit der Natur, übersetze sich die Tonsprache ins Geistige. Wenn wir diesem Einwande nachgehen, so finden wir allerdings, daß die Musik nicht ein Ziel, sondern nur die Bewegung auf ein Ziel ausdrückt. Anderseits ist eine Bewegung doch vom Ziel abhängig, von der Richtung aufs Ziel bestimmt. Den Gegenstand einer Sehnsucht wird der Tondichter schwerlich abzeichnen, wohl aber die Art der Sehnsucht malen, und diese Art richtet sich immerhin nach dem Ziel, das dem Künstler vorschwebt. Man wollte über die geringen Fähigkeiten der Tonkunst schon triumphieren, als man bemerkte, daß sie nicht imstande sei, das herrliche Grün des Waldes zu schildern, die Form einer Tanne oder einer Buche darzustellen. Wer den Natursinn in der Musik durch kindliche Spielereien, scherzhafte Rätsel betätigen wollte oder betätigt glaubte, wurde mit überlegener Miene des Irrtums geziehen.

Ein anderer Sinn und Geist ist es, in dem sich Natur und Tonkunst begegnen und lieben. Den innern Bewegungen der Natur trachtet die Musik Gestalt zu geben; wenn sich die Malerei ans Aeußere gebunden findet, dringt die Musik tiefer ins Wesen der Erscheinungen hinab, bis zu den gemeinsamen Wurzeln der bunten Lebensfülle um uns. Musik verbindet die Dinge mit andern Fäden, ihre Netze sind ein anderes Gespinst als das der Sprache. Vor allem gehören wir selber auch zur Natur und wir dürfen uns nicht wundern, daß die Tonkunst das uralte Wort: „Das bist du" tausendfach erhärtet.

Natur und Musik! Wir gedenken fast ausschließlich der Natur als des großen Gegensatzes zum menschlichen Innenleben. Aber die Natur in uns ist ja auch Natur, und es gibt Gleichnisse der Außen- und Innenwelt, die von der Tonkunst ergreifend gepredigt werden. Bietet nicht manches Ungewitter der Elemente ein wundersames Ab-

Digitized by Google

bild der sturmbewegten menschlichen Brust? Hat der Musiker nicht die Macht, gewisse Leidenschaften durch elementaren Ausdruck in die Sphäre des Naturnotwendigen, des Dämonischen zu erheben? Kann man einer Tondichtung höheres Lob zollen, als daß man ihre suggestive Macht mit der Wirkung eines Naturgebildes vergleicht? Erscheint die Musik im Licht solcher Gedanken nicht als eine zweite Natur selbst, als ihr vereinfachtes Urbild, dem das Abbild der wirklichen Erscheinung eher verwirrend gegenüberstünde?

Wir haben ein Werk, das die tiefe Uebereinstimmung zwischen Natur und Musik nachprüfen läßt: Wagners Ring. Da sind Beispiele für jede Art des Zusammenhangs, ausgenommen die Träumereien der Sentimentalität. Da reden die Elemente ihre tönende Sprache; kein Zufall, daß ein neuerer Aesthetiker (oder ästhetischer Neuerer), Curt Mey, im Rheingoldvorspiel ein ganzes Weltwerden entdeckt. Wie verschieden sind die Naturerscheinungen von Sturm und Gewitter gestaltet! Wie sanft spricht des Waldes Weben zu Siegfried! Welche Größe im Erstehen des Tages, dessen Licht Siegfrieds und Brünhildes letzten Abschied erhellt! Im Ring verlassen wir die Natur nirgends — auch bei den Menschen nicht. Der Sturm im Vorspiel des dritten Aktes des Siegfried ist ja auch der Sturm in des Wanderers Brust; als finstere Naturmacht steht der bleiche Hagen im unheimlichen Vorspiel zum zweiten Akt der Götterdämmerung vor uns. Paul Schubring hat über derartige Eindrücke in seinem Aufsatze „Die Natur bei Richard Wagner" (Kw. XVI, 10, 11) an dieser Stelle berichtet. Für das Besänftigende der Natur bietet nicht der Ring, wohl aber Parsifal zahlreiche Beispiele. Der Wald mit dem heilspendenden See, den paradiesisch gehegten Tieren, dann der Karfreitagszauber sind zugleich in jenem Sinn Naturmusik, daß sie Einheit von Natur und Menschenseele, die Einheit in der Entsühnung darstellen.

Karl Grunsky

Heimatschutz

3. Die Würzburger Neumünsterkirche

Unsere ersten Beispiele für die Arbeitsgebiete des Heimatschutzes betrafen die Bedrohung eines Stückes schöner Natur und einer reizvollen erinnerungsgeweihten Stätte. Heute möchte ich ein Schul-Beispiel für die künstliche Vernichtung unserer Städtebilder zeigen, wie es charakteristischer kaum gefunden werden kann.

Man betrachte zunächst Abbildung 2. In der reizvollen Straße Würzburgs erblickt man im Hintergrunde eine prächtige Kirchenfassade, die in der Häuserreihe eingebaut ist. Die eingebaute Front ist selbstverständlich eine genau so selbständige und berechtigte Kunstform, wie das freistehende Gebäude. Ein Streit über den Vorrang eines Fassadengebäudes und eines freistehenden Gebäudes würde ungefähr jenen unfruchtbaren ästhetischen Streitfragen des 18. Jahrhunderts gleichkommen, in denen man sich darüber unterhielt, ob eine liebliche oder eine wilde Landschaft die schönere sei. Unsere Kirchenfront ist also von Grund aus als eingebaute Front erdacht

Digitized by Google

und ausgeführt. Die Beispiele dafür, daß solches geschah, sind bei uns in Deutschland genugsam zu finden, wenn auch nicht so häufig wie in Italien. Dort sind die eingebauten Kirchenfassaden fast in jeder Stadt zu treffen, und viele von ihnen gehören zu den anerkannten und berühmten Kunstwerken. Diese mächtige Fassade in Würzburg gehört nun mit zu den interessantesten Barockbauten, die wir in Deutschland haben. In älteren Reisebüchern finden wir noch die Bemerkung, daß „seit Anfang des 18. Jahrhunderts die ursprüngliche Kirche durch An- und Aufbauten der entarteten Renaissance verunstaltet sei". Wir denken heute anders darüber und wir bewundern auch in jenen Bauten, deren Art wir als Jesuitenstil zusammenfassend bezeichnen, den mächtigen monumentalen Sinn und das bis zum äußersten entwickelte feine Gefühl für Raumgestaltung und für die vollendete Durchbildung des Details. Der Sinn unserer Bauten ist ein anderer geworden und so ist es natürlich, daß wir heute nicht mehr prächtige Jesuitenbauten errichten mögen. Immerhin sind wir längst darüber hinaus, den hohen Kunstwert des Geleisteten zu verkennen, und wir bewahren sorgfältig die Zeichen einer so hohen künstlerischen Kultur.

Man betrachte nun Abbildung 1 und 3. Wir erkennen hier, daß die Häusergruppe, die rechts die Kirchenfassade einfaßt, verschwunden ist und daß aus dem Fronthaus ein Eckbau geworden ist. Inwieweit die Kirche zum Eckbau passend ist, ersieht man aus Abbildung 5 und 6. Man meint sich einem Bauplatz gegenüber zu befinden, hinter dem Hof- und Brandmauern stehen, die zum Anbau weiterer Baulichkeiten dienen werden.

Das Merkwürdige hierbei ist nur, daß diese Bauten bereits bestanden und künstlich niedergelegt wurden, und zwar in der Absicht, die Stadt zu verschönern. Hier faßt man sich an die Stirn und fragt sich, ob man träumt, oder ob es wirklich möglich ist, daß solche Verirrungen immer wieder von neuem begangen werden: daß man es sich Unsummen kosten läßt, um Städtekunstwerke zu zerstören und Anlagen dafür zu schaffen, deren Häßlichkeit und Unzweckmäßigkeit einem Kinde einleuchten müßten. In dem kleinen Plan I im Text sieht man den Grundriß, wie er früher war. Die schwarz eingesetzten Gebäude sind weggerissen, sodaß sich zwischen Domstraße und dem kleinen Platz a der große Platz einlagert, wie er auf Abbildung 5, 6* und Plan II sichtbar ist.

Sittes „Städtebau" ist im Jahre 1889 erschienen. Seit jener Zeit hätte es eigentlich jedem Baumeister, der ein tieferes künstlerisches Interesse an seinem Berufe hat, klar sein können, daß die kleine Platzanlage neben dem Chor eine außerordentlich glückliche war, und die Trennung zwischen Domstraße und Platz nicht die Folge einer winkeligen Bauweise, sondern den Ausdruck eines feinen Stil- und Raumgefühls darstellte.

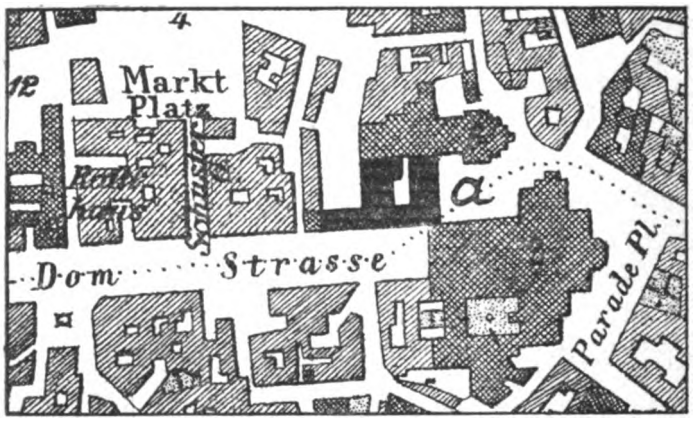
Dieses „Plätze schaffen" und „Bauwerke freilegen" ist seit dem

---

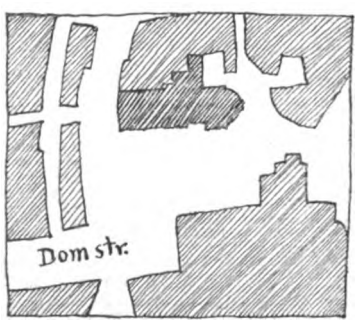
* Ich bemerke ausdrücklich, daß diese Aufnahme schlecht und besonders dadurch etwas entstellt ist, daß die Streifen der mitphotographierten Passanten wegretouchiert werden mußten; immerhin dürfte sie die Situation ungefähr erkennen lassen.

Digitized by Google

Niedergang unserer ästhetischen Kultur eine Zeitkrankheit geworden, die überall wütet und immer mehr Opfer fordert. Mit derselben unbefangenen Selbstverständlichkeit, mit der man etwa die beliebten Rezepte „Tännchen pflanzen schafft Anlagen" oder „Medizin trinken macht gesund" hinnimmt, wird auch dieser Gedanke übernommen und in Wirklichkeit übersetzt. Zweifellos hat die Forderung ihre Berech-



tigung, daß dem Verkehr neue Durchgangspforten geschaffen werden müßten. Aber kann das nur mit Hilfe von öden und unglücklich gelegten Platzflächen geschehen? Daß das Entstandene etwas außerordentlich Unglückliches ist, wird jedem empfänglichen Menschen, scheint mir, durch das einfache Augenurteil bewußt werden. Daß sich aber sehr wohl Zweckmäßigkeit und Schönheit verbinden läßt, zeigt ein



Entwurf von Professor Theodor Fischer, der schon vor Jahren entstanden ist und den wir in Abbildung 4 wiedergeben. Diese mächtigen Fronthäuser, die mit den Bogen so vortrefflich zu einem Ganzen zusammenwachsen, würden im Verkehr nach beiden Seiten in keiner Weise hindern und geben doch in vortrefflicher Weise die trennenden Kulissen ab, die Städtebilder nun einmal nach dem Einmaleins des Städtebaues notwendig brauchen. Dem nüchternen „Rechnen" allein

Digitized by Google

schon sollte eine solche Bebauung als das Bessere erscheinen, denn es ist doch fraglos, daß in einer so bevorzugten Lage ein so großer Gebäudekomplex wirtschaftlich weit wichtiger ist, als ein leerer und vollkommen unnötiger Platz. Alle die Einwände, die sich gegen eine bessere Gestaltung immer wiederholen (zum Beispiel die der Ladenbesitzer, daß ihnen das Licht genommen würde), sind doch wirklich zu haltlos, um ernst genommen zu werden. Nach solcher Logik hätte ja kein Laden in einer Straße genug Licht, sondern alle müßten sich an großen freien Plätzen befinden, was doch die allerwenigsten Läden tun. Wollten wir auf alle die Einwände, die leichten Herzens ohne tiefere Sachkenntnis ausgesprochen werden, näher eingehen, so hieße das wieder eine Enzyklopädie des Städtebaues schreiben.

Die Idee der Bebauung des Münsterplatzes hat ja nun nie geruht, und die Stimmen, die sie forderten, wollten nicht verstummen. Trotzdem hat sich bis jetzt nichts gerührt und seit Jahren liegt der Platz öde und kahl da.

Wie lange soll es noch dauern, bis diese Lücke in einem der schönsten Städtebilder sich wieder schließt?

Paul Schultze-Naumburg

„Ueber Naturschilderung" von Friedrich Ratzel*

(Aus dem Vorwort)

Berührt sich nicht das Streben, dem dieses Büchlein entsprungen ist, in diesem Punkte mit dem Rufe nach Schulerziehung zum Kunstverständnis? Diese Erziehung kann ich allerdings in keinem anderen Sinne auffassen, als in dem: durch Kunst zur Natur, vom Lernen zum Sehen, vom Nachschaffen zum Mitfühlen, zum Selbsterleben. So verstanden, ist es ein schöner Gedanke, daß den Winter der rein verstandesmäßigen naturwissenschaftlichen Aufklärung ein sonniger Frühling der Naturfreude und Naturbefreundung vertreiben könnte, in dem der blütenreiche Kranz von körperlichem und gemütlichem Erleben und von Gedanken, die wir Naturgenuß nennen, von immer mehr Menschen in allen Ländern und zu allen Tagen und immer kundiger gewunden würde; und daß dazu der geographische Unterricht beitragen sollte, der wegen seiner Trockenheit verrufen war!

* Einem besseren Verstehen der Natur und damit einem Vertiefen des seelischen Genusses gilt das Werk, das der Leipziger Geograph kurz vor seinem Tode im vorigen Jahre zu Ende führte. Es ist ein sehr wertvoller Versuch, wieder einmal die Grenzen von Wissenschaft und Kunst festzustellen; zum ersten zu zeigen: welchen Weg das Wissen geht und seiner Art nach gehen muß, um der Größe und Mannigfaltigkeit der Natur inne zu werden, zum zweiten zu prüfen: wo das künstlerische Schauen hinaus will, wie weit es vorausschaut, vorbildet und so der Erkenntnis vorarbeitet. Ratzel's Erfahrungen bestätigen als Endergebnis den alten Satz, daß das wissenschaftliche Entdecken und Erkennen aus der nämlichen Gabe der Anschauungskraft fließt, die den Künstler ausmacht; kennenswert vor allem sind dabei die Gedanken, die er über das Hin- und Widerspiel von Wissen und Schauen entwickelt: er selber war ja auf beiden Gebieten als ein schöpferischer Geist zu Hause. Unsere Stichproben mögen es beweisen. — Das Buch ist im Verlage R. Oldenbourg, München, der uns den Abdruck freundlichst gestattete, erschienen und kostet gebunden 7.50 Mark.

Digitized by Google

(Die Wahrheit in der Wissenschaft und in der Kunst)

Die Wirklichkeit, die die naturalistische Kunst erfassen und festhalten will, ist nicht dasselbe wie die Wahrheit, die diese Kunst auf ihre Fahne geschrieben hat, und auch die wissenschaftliche Wahrheit ist wieder etwas anderes als die künstlerische. Die Wirklichkeit ist der rohe Stoff, aus dem der Künstler erst die Wahrheit herausarbeitet. Gerade das ist das künstlerische Schaffen, das Schiller dem wissenschaftlichen Wahrheitsstreben entgegengestellt hat, wo er von dem Verstand sagt: „Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach", dagegen vom schöpferischen Genius in der Kunst: „Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur". In der Tat, das Kunstwerk ist ein Neues: genau vergleichbar keinem Natureindruck, den man erlebt hat, und doch wirkend mit der vollen Kraft der Natur. Indem der Künstler sein Werk schafft, ist er sich aber zweier Dinge wohl bewußt: einmal geht er von der Natur aus und kann nur mit dem, was die Natur ihm an die Hand gibt, sein Werk wirken, und das andere Mal wird er der Zufälligkeit des Wirklichen inne. Denn nicht überall bietet die Natur Vollendetes, nicht überall kann sie ihre Größe und Schönheit vollständig frei entfalten. Eben deshalb kann und darf der Künstler nicht bei irgend einer beliebigen Wirklichkeit stehen bleiben, sondern muß darüber hinaus zum Wesentlichen: er stellt die Natur in ihrer idealen Wahrheit dar und schafft damit das Kunstwerk. Daher kann die Kunst wahrer sein als die Wirklichkeit und allgemeingültiger als die Erfahrung. Aristoteles verlangte nicht eine reine, sondern eine reinigende Nachahmung der Natur durch die Kunst! Und der Künstler wird damit, wie Lessing ihn genannt hat, der „sterbliche Schöpfer".

So ist also auch darin die Kunst der Wissenschaft nahe verwandt, daß auch den Künstler in seinem tiefsten Inneren die Frage bewegt und treibt: Was ist Wahrheit? Nur daß seine Antwort eine andere Form empfängt als die des Forschers und Denkers. Wenn man die größten Künstler von der Stellung der Kunst zur Natur sprechen hört, erscheint allerdings die Naturtreue als das höchste Ziel ihrer Bemühungen. Bekannt ist das Wort Albrecht Dürers: „Du sollst wissen, je genauer man dem Leben und der Natur mit Abnehmen nachkommt, je besser und künstlicher dein Werk wird". Und Lionardo da Vinci sagte: „Ein Maler muß es wie ein Spiegel machen, der so viele Farben annimmt, als die Sachen besitzen, die man ihm vorhält". Goethe aber bezeichnete als die vornehmste Forderung, die an den Künstler gestellt wird, die, daß er sich an die Natur halten, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Es gibt einen höchsten Punkt von Naturnachahmung, auf dem ein Bild weniger als Kunst- denn als Naturerzeugnis wirkt, ohne daß es damit aufhörte, ein Kunstwerk zu sein. Aber bei den Spatzen, die an den gemalten Trauben picken, liegt das höchste Urteil über das Gelingen des Kunstwerks nicht. Gewiß kann ich einen Bergkristall oder eine Meermuschel nur so zeichnen, wie die Natur sie gebildet hat: darin habe ich mich der Natur ohne weiteres unter-

Digitized by Google

zuordnen; aber ihre Zeichnung geht durch meinen Geist. Auch brauche ich nicht jedes verkrüppelte Exemplar zu kopieren und bin nicht gebunden, jede unwesentliche Einzelheit zu bringen; ich werde es so stellen und die beständig wechselnde Beleuchtung so wählen, wie ich es am anziehendsten und schönsten finde. Oder ich kann diese Dinge sogar auch mit anderen Gegenständen zusammen in einem sogenannten Stilleben malen. Das ist die Freiheit, von der ein Hauch über jeder Naturnachahmung schweben muß, wenn sie den Eindruck des Kunstwerkes machen soll; an ihr erkenne ich den wahren Künstler, der niemals der Sklave der Wirklichkeit sein kann, sondern vielmehr die Wahrheit mit Kraft und Fülle vorträgt, wie einmal Gottfried Keller sagt.

So erscheint uns denn nun auch die Stellung der Kunst zur Wissenschaft in etwas hellerem Licht. Denn beide gehen von der Beobachtung der Natur aus, beide streben nach Wahrheit, bei beiden handelt es sich um eine geistige Bewältigung oder Verarbeitung der Natur. Aber ihre Wege sind verschieden und die künstlerische Wahrheit bleibt Anschauung, wo die wissenschaftliche Abstraktion wird. Der Begriff, den diese Abstraktion bildet, entfernt sich von den Gegenständen, das Bild dagegen, welches das Werk jener Anschauung ist, führt unsere Gedanken immer zu ihnen zurück, und es bietet uns den unschätzbaren Vorzug, daß wir in seiner Anschauung ihnen durch die Erinnerung nahe bleiben.

(Aufgaben der Wissenschaft und der Kunst)

... Die Aufgabe, die dem genialen Kopf in der Wissenschaft gestellt ist, aus zahlreichen eigenen und fremden Einzelarbeiten das Gesetz wie in blitzartiger Erleuchtung zu erkennen, ist im Grund dieselbe wie in der Kunst, nur daß in der Kunst die Vorarbeiten keine so große Rolle spielen wie in der Wissenschaft, weshalb eben der genialen schöpferischen Begabung ein größerer Spielraum gewährt ist. Scharfe Beobachtung und ein untrügliches Gedächtnis, das jeden Augenblick Scharen unverblichener Erfahrungen überschaut und vergleicht, sind beiden notwendig. In der Wissenschaft hängen die Leistungen eng miteinander zusammen und voneinander ab, befruchten einander, bilden Gedankenreihen; in der Kunst tritt das einzelne Werk viel unmittelbarer hervor, bleibt aber dann auch für sich stehen. Die Wissenschaft wächst, die Kunst blüht, oder mit Goethe: die Kunst schließt sich in ihren einzelnen Werken ab, die Wissenschaft erscheint uns grenzenlos. Aber immer ist es dieselbe Phantasie, die hier entlegene Naturerscheinungen auf einen Punkt zusammenbringt, wo sich dem Entdeckerblick rasch ergibt, was ihnen gemeinsam ist, und dort tiefe Blicke in das Getriebe des Natur- und Menschenlebens gewinnt und, was sie gesehen hat, mit überzeugender Wahrheit mitteilt.

(Das Naturschöne)

Die Naturschilderung hat nicht zu fragen, was uns in der Natur gefällt und was nicht, sie macht keinen Unterschied zwischen schön und häßlich, sondern schildert, was vorliegt. Was ist, das ist wert,

Digitized by Google

daß wir es festhalten und, wenn nötig, zum Bild gestalten. Insofern könnte an dieser Stelle über die Lehre vom Naturschönen weggegangen werden. Da wir es aber mit dem Eindruck der Naturerscheinungen auf den Menschen überhaupt zu tun haben, und da ohne Zweifel die schönen und erhabenen die tiefsten Eindrücke hinterlassen und deshalb auch mit Vorliebe geschildert werden, weshalb ja der Naturgenuß für viele das Tor ist, durch das die Wissenschaft in unser Verhältnis zur Natur eintritt, und da außerdem eine so enge Beziehung zwischen der Kunst, die das Schöne sucht, und der Wissenschaft besteht, die das Schöne nicht übersehen kann, so kann auch die Frage nicht vollständig beiseite gelassen werden: Was ist schön und was ist erhaben in der Natur?

*

In anderer Richtung weist auf ein in der Natur selbst liegendes Schöne die Tatsache, daß es Landschaften gibt, mit denen es uns geradeso geht, wie mit gewissen Gesichtern oder auserlesenen Menschengestalten: sie gefallen uns auf den ersten Blick, ihr Gefallen ist ein Indieaugenfallen. Dazu gehört der Silberstreif eines fernen firnbedeckten Hochgebirges vor einem blauen Himmel, eine hellufrige Küstenlandschaft zwischen blauem Gebirge und stillem, weitem Meer, oder ein Hain herrlicher Bäume, eine schöne Blume, ein glänzender Kristall. Daß nicht Laune unserem Gefallen zugrunde liegt, beweist auch hier, daß viele mit uns die Neigung teilen. Das Meer hat, besonders in gewissen Beleuchtungen, seit dem alten Homer unzähligen Menschen gefallen. Wieviele Hunderttausende treibt es alljährlich in die Alpen, an den Rhein, nach Italien! Ja, es gibt ganz eng beschränkte Gebiete, von denen wir und viele andere mit uns das sichere Gefühl haben: sie sind schöner als andere, sie gehören überhaupt zum Schönsten. Wer, der je dort gewandert, rechnete nicht Berchtesgaden, Partenkirchen, Interlaken dazu? Und wir sind alle einig darüber, daß es nur wenige solche Orte gibt. Ja, es sind Kenner der Hochgebirge der Erde, die behaupten, daß die Jungfrau der unvergleichlich schönste aller Berge sei, und die Japaner stellen ebenso hoch ihren heiligen Fudschi Yama. Nicht bloß die Japaner haben ihren Fudschi Yama von hundert verschiedenen Standpunkten und unter tausend verschiedenen äußeren Verhältnissen aufgenommen; der Erdbebenforscher Milne bekennt, ihn von 26 verschiedenen Punkten aus photographiert zu haben. Es ist hier wie bei der Rose: die halboffene Blüte, in deren Inneres hinein das milde Rosenrot sich wie eine glühende Nacht vertieft, aus der ein Tautropfen leuchtet, ist ein Gipfel der Schönheit so gut wie die Jungfrau.

Wenn ich mich nun frage, welcher Art mein Wohlgefallen an diesen Dingen der Natur sei, so finde ich, daß mein erstes Gefühl gegenüber einer großen Natur das der Freude der Aufnahme eines Bildes ist, durch das ich mich bereichert, aber auch überwältigt fühle. Das ist der Moment des Verstummens beim Betreten eines Berges mit weiter Aussicht, vergleichbar dem Verstummen eines Kindes angesichts eines großen Geschenkes. Es ist auch etwas wie Erschrecken oder Betroffenwerden darin. Ihm folgt dann erst die Beschäftigung mit den Einzelheiten: Ich habe die dunkle Wand des Waldes erblickt

Digitized by Google

und mich an ihrem Gegensatz zu der lichten Wiese und ihren an eine Wolkenwand erinnernden Umrissen erfreut; nun folgt der Versuch, die Gestalten der einzelnen hervorragenden Bäume zu unterscheiden, an den sich vielleicht schon die Frage anschließt: Sind es Eichen, Ulmen, Silberpappeln? So strebe ich auf dem Berge nach der deutlichen Wahrnehmung hervorragender Bergformen und suche sie dann vielleicht nach der Karte zu bestimmen. In dem ersten Eindruck war also ein Ganzes, eine Einheit, in dem zweiten löst sich dieses in eine Mannigfaltigkeit auf, oder vielmehr wir selbst lösen es auf; wir schaffen daran mit, aus dem großen Ganzen schöne Teile zu gestalten. Und wenn wir dann von unserem hohen Punkte herabsteigen oder den Waldpfad dahinschreiten, ist es nicht wieder ein Ganzes, was wir mit fortnehmen? Wir tragen das Gefühl, das diese Bilder in uns erweckt haben, mit uns: die Stimmung. Und so begannen also unsere Eindrücke mit einem Ganzen und endigen damit. Dazwischen aber liegt ein Leben und Schaffen in uns selber; und die Eindrücke sind tiefer, reicher geworden durch uns.

Es gibt aber auch Dinge in der Natur, über deren Eindruck wir gar nicht hinauszudenken wünschen, so vollbefriedigt sind wir in der Anschauung ihrer Schönheit. Der nach Westen offene feingezeichnete Bogen der Mondsichel im letzten Viertel ist ein viel zu zartes Bild, als daß wir, wenn er in der Morgendämmerung steht, über seinen Zusammenhang mit dem Vollmond viel zu reflektieren wünschten. Dieser Eindruck und der des Vollmondes liegen zu weit auseinander, als daß wir nicht fürchten müßten, den einen durch den andern zu stören. Es ist freilich nur die echteste Größe oder Schönheit, die so wirkt. Das echte Schöne wird mit jedem neuen Anblick schöner, das bloß Interessante verliert bei öfterem Sehen. Gerade solche Erfahrungen zeigen, wo die Wege zwischen Kunst und Wissenschaft auseinandergehen. Die Freude am Schönen und Großen ist ihrer Natur nach nicht analytisch, sondern sie strebt viel eher ein Ganzes zusammenzuhalten, dessen sie sich einmal bemächtigt hat, und eben darum sind auch der Analyse des Schönen in der Natur enge Grenzen gezogen; sie kann immer nur Beiträge liefern, nie ein ganzes Problem lösen. Denn was uns in einer ganzen Landschaft gefällt, was uns auch nur an einem Ausschnitt des Meeres oder an einem einzigen Baume gefällt, ist immer schon ein Zusammengesetztes, einer Musik vergleichbar, aus der Wolke, Wasser, Wald und viele andere Einzeldinge als melodiöse Rhythmen herausklingen.

(Die Stille in der Natur)

Die Stille in der Natur ist ein ganz anderes Ding als die Ruhe, die wir mitten im Treiben der Menschen, etwa in einer abgelegenen Straße oder in dem zurückgelegenen Hofe eines Hauses, finden. Es ist nicht Stummheit, sondern nur Schweigen, und es ist auch kein dumpfes Schweigen, sondern ein reges. Von meinem kleinen Fenster in der westlich gelegenen Stube sehe ich in die Krone des Lindenbaumes hinein, wo alles schweigt; jedes Blatt steht wie eine Silhouette dunkel vor dem trüben Himmel. In einiger Zeit wird die Sonne ihre letzten Strahlen durch einen Spalt in den weichen Wolken

Digitized by Google

herüberſenden, dann werden die Blätter an den Rändern goldig ſchimmern und darauf tief violett oder faſt blauſchwarz vor der Glut der Abendwolken ſtehen. Später ſtreift dann wohl ein leiſer Hauch durch die Blätter und ſie regen ſich leiſe, als ob ſie aufwachten. Iſt das nicht wie ein Traum? Mit innigem Einverſtändnis leſe ich in dieſer Stimmung in Sven Hedins neuer Reiſebeſchreibung von der Stille der Tarimſteppe. „Das kleinſte Geräuſch kommt zum Bewußtſein: ein Sandkorn, das vom Uferrand in den Fluß rinnt, eine Ente, die in einer Bucht ſchwimmt, ein Fuchs, der im Schilf raſchelte.“ Und vom Lop Nor: „Der Wind allein verurſacht Geräuſch und Bewegung in dieſer totenſtillen Landſchaft.“

Ein Tag voll Nebel und Duft im Freien draußen macht den Eindruck der tiefſten Stille auf uns; wenn auch Geräuſche an unſer Ohr dringen, ſcheinen ſie gedämpft zu ſein, man weiß nicht genau, woher ſie kommen, ob ihr Urſprung nahe oder fern liegt. Aber nicht bloß in der Verhüllung und in der Auslöſchung des Unterſchiedes von fern und nah liegt der Eindruck der Stille, ihn bringt auch die Einförmigkeit der Geſtalten und ihrer Farbentöne hervor. Wenn ein unbewegter Waſſerſpiegel uns mit dem Gefühl des Friedens erfüllt, ſchreiben wir das dem Gegenſatz zum Tumult der Wellen zu, den wir ſonſt an derſelben Stelle wahrgenommen haben. Aber die Wieſe mit ihrem einförmigen und doch fröhlichen Grün, die Heide mit ihrem Braun und Purpur ſind auch Bilder der Ruhe, und doch regt ſich tauſendfaches Leben in ihrer Tiefe, ſo wie im Schlafe Leben und Traum weitergehen. Iſt ſo nicht Adalbert Stifters Wort (im „Nachſommer“) von jener Stille zu verſtehen, die zur Zeit der Roſenblüte weit mehr als zu jeder anderen auf den Feldern iſt?

Eine Stille, die nur ſchweigt, weil das Ohr keine Töne aufzunehmen hat, gibt es in der Natur nicht. Wenn ich an einem Orte bin, wo ein großes Orcheſter jeden Augenblick bereit iſt, mich mit einer Flut von Tönen zu umbrauſen, empfinde ich keine Stille, ſondern ich lebe in der Erwartung des Lebens, das ſich regen wird, empfinde aber die Stille dieſes Augenblickes doppelt ſtark. So iſt es in der Natur, die, voll inneren Lebens, immer regungsbereit und darum noch in der tiefſten Lautloſigkeit beredt iſt. Man könnte das Fehlen des Menſchen und ſeiner Werke in der Landſchaft als eine negative Aſſoziation bezeichnen. Solche einſame Landſchaften bewegen uns tiefer durch ihre Menſchenleere, als ſie ſonſt täten: Wir ſuchen das Menſchliche und finden es nicht.

(Aſſoziationen)

Jeder Eindruck, den wir von den Dingen in der Natur empfangen, iſt verbunden mit einer Menge von Erinnerungen an gleiche oder verwandte Dinge, die wir geſehen, gehört, gefühlt, von denen wir geleſen oder vernommen haben. Wie eine geiſtige Atmoſphäre umweben dieſe Erinnerungen das Ding. Fechner hat dieſe Summe von Erinnerungen, die ſich zu der körperlich gegenwärtigen Form und Farbe eines Körpers hinzufügen, als die geiſtige Farbe bezeichnet. Geiſtige Atmoſphäre wäre wohl beſſer, weil neutraler. In der Tat umgeben die Erinnerungen den Gegenſtand wie mit einer

Digitized by Google

Luft, in der sich dessen eigene Gestalt und Farbe brechen; ist sie auch eine Mischung aus vielen Elementen, so erscheint doch durch sie der Gegenstand selbst in einem neuen Lichte, das einen einheitlichen, gefühlsmäßigen Eindruck in uns hervorbringt. Je nach den „Erinnerungsingredienzien", die in ihn eingehen, weicht dieser Eindruck mehr oder weniger von dem ursprünglichen ab. Aber es ist uns wohl nur selten möglich, den ursprünglichen Eindruck von dieser Hülle ganz zu befreien, und noch schwerer ist sicherlich die Trennung ihrer Bestandteile. Ist nicht der Schwan von seinem Wasserspiegel, die Lerche von der blauen Luft, die Kornblume vom gelblichgrünen Kornfeld fast untrennbar? Und wenn wir daher sagen sollen, was uns an einem Gegenstand gefällt, so mischt sich in unsere Aussage zu dem Gefallen an dem Gegenstand selbst so vieles, was den Erinnerungen angehört, die er in uns wachruft. Welcher Deutsche kann in der weiten Welt ein Mühlrad in grasigem Grunde gehen hören, ohne an „In einem kühlen Grunde" oder an Wilhelm Müllers Müllerlieder zu denken? Und welcher Engländer kann sich die schottische und nordenglische Landschaft ohne die Dichtungen und Dichter denken, die sie uns erst poetisch gemacht haben, von Ossian bis Scott und Wordsworth?

Das wird in der Regel keine so bestimmte Erinnerung sein wie die, durch welche uns irgend ein Ort, an den ein äußeres oder inneres Erlebnis sich knüpft, teuer wird. Solche bestimmte Erlebnisse stören vielmehr das Naturgefühl ebenso wie allzubestimmte geistige Verbindungen. Aber unsere Erinnerung ist so gefüllt mit Eindrücken von früher Gesehenem, daß in der sichtbaren Welt überhaupt kein ästhetischer Eindruck ohne die Wiederbelebung älterer zustande kommt. Das brauchen nicht eigene Eindrücke zu sein, es können von anderen übernommene dieselbe Wirkung üben. Besonders die Literatur ist für jeden von uns eine Quelle von Eindrücken, die im Anblick der Natur wieder erweckt werden, und es besteht sogar in einer vielleseuden Zeit die Gefahr, daß die literarischen Eindrücke der Frische und Echtheit der natürlichen gefährlich werden.

(Das Einleben. Der landschaftliche Geschmack)

Ein dauerndes Zusammenleben mit bestimmten Naturgegenständen bringt den höchsten Grad des Einfühlens, den wir Einleben nennen. Da umschlingen Erinnerungen die Natur so dicht, und es leben in den Seelen der Menschen so feste Eindrücke, daß ein Hinüber und Herüber von Wachsen und Entwickeln zwischen der Natur und den Seelen eintritt, und diese Natur ein Teil unserer eigenen Existenz wird. „Indem nun die Pflanzen immer mehr Wurzel schlugen und Zweige trieben, fühlte sich auch Ottilie immer mehr an diese Räume gefesselt." (Wahlverwandtschaften.) Die Worte „Meine Heimat" und „Heimatsgefühl" bezeichnen dieses Verhältnis. Bei kleineren Völkern wird dies Gefühl geschichtlich und schafft große Wirkungen. Man denke sich die Juden auf einem syrischen Fleck Erde, wo so mancher Hügel, Fels oder Baum von der Geschichte der Vorfahren erzählte. Das Land, wo dieses Volk an manchen Zeichen der äußeren Natur das Walten seines Gottes erkannt hatte,

Digitized by Google

war nicht bloß vermenschlicht bis auf den letzten Stein, sondern vergöttlicht. Denken wir an Holland, wo der Boden selbst eine Geschichte hat, die mit der seines Volkes an Bewegtheit wetteifert, und beide aufs engste verschlungen und miteinander endlich noch künstlerisch verklärt sind.

Es sind wesentlich diese Beziehungen, die den landschaftlichen Geschmack in verschiedenen Zeiten so verschieden gestaltet haben; denn jede Zeit legte ihre Empfindungen in die Natur. Wer möchte heute Graburnen in jeder Ecke eines Parkes, wer von künstlichen Ruinen die Berggipfel gekrönt sehen? Welchen Landschafter drängte es heute, seltene Prachtexemplare von Platanen oder Steineichen in heroische Landschaften zu stellen? Auch die Begeisterung für wirkliche Ruinen ist mit der ganzen romantischen Stimmung zusammengeschwunden. Dahin gehört auch der idyllische Charakter des Naturgefühls der Alten und der Schäferdichter der Renaissance. Eines Tages, wenn man z. B. müheloſe Fernblicke von Luftschiffen aus genießt, wird man vielleicht dazu auch die jetzt noch so einseitige Vorliebe für das Hochgebirge rechnen, die die Landschaftsmalerei schon aufgegeben hat.

Bleiben werden natürlich immer jene Verbindungen, welche die großen und notwendigen Züge alles Lebens und alles Geschehens miteinander in Verbindung setzen. So wie der Vergleich des Blutkreislaufsystems des Menschen mit einem vielverzweigten Baume in der Uebereinstimmung des organischen Wachstumes beider liegt, so liegt der Gedanke an unser eigenes Altern und Sterben angesichts der fallenden Blätter in jedem Herbst uns so nahe, wie er einst dem Homer lag. Er kann nicht veralten und wird künftigen Geschlechtern stets ebenso nahe liegen wie den heutigen.

(Das Schauen)

Das Schauen der Naturdinge nenne ich die seelische Konzentration auf den Sehprozeß. Nahverwandt dem künstlerischen Erfassen und dem dichterischen Sehen, die Gesehenes in jedem Augenblicke gedanklich beseelen, reicht es weit über das Sehen, das außen bleibt, und über die Beobachtung hinaus, die Einzelheiten wahrnimmt: es dringt in den Kern ein, ahnt die Seele der Sache, vernimmt abgebrochene Laute, sieht undeutliche Lichter, Umrisse, die nicht genau die der natürlichen Existenz sind. Daraus schöpft der Schauende den Grundgedanken oder das Leitmotiv. So wie Kräfte in bestimmter Aeußerung diese Erscheinung durchwalten, so muß dieser Gedanke die Schilderung durchziehen und beherrschen. Wir vernahmen ihn kaum, so spricht es in uns: hier ist das lösende Wort. Auf der einen Seite ist dieses Schauen ein großes, einfaches Umfassen des Ganzen, auf der andern ein unbewußt kritisches Wählen unter den Einzelzügen, das den bevorzugt, der am unmittelbarsten der Aussprache des Wesens der Erscheinung dient. Wir haben wohl auch den Eindruck, daß der Schauende hinter jedem Dinge etwas sieht, das gewöhnliche Sterbliche nicht sehen, etwas, was größer, allgemeiner, geistiger ist. Solches Schauen ist nun nicht bloß eine geniale Gabe, sondern auch eine durch Gewohnheit erworbene Fähigkeit des rascheſten

Digitized by Google

Anspinnens und Abwickelns großer Gedankenprozesse. Es ist darum dem Dichter — dessen ältester lateinischer Name zugleich den Seher bezeichnet — und dem wissenschaftlichen Entdecker gleichermaßen eigen.

Lose Blätter

Aus „dem Leben der Bienen" von Maurice Maeterlinck

Vorbemerkung. Ich wüßte kein Buch zu nennen, das so den Namen eines „Sommerbuches" in besonderem Sinne verdiente als Maeterlincks „Das Leben der Bienen" (Eugen Diederichs, Jena). „Die Bienen", sagt Maeterlinck, „schenken dem Menschen Honig und duftendes Wachs, aber was vielleicht mehr wert ist als Honig und Wachs: sie lenken seinen Sinn auf den heiteren Junitag, sie öffnen ihm das Herz für den Zauber der schönen Jahreszeit, und alles, woran sie Anteil haben, verknüpft sich in der Vorstellung mit blauem Himmel, Blumensegen und Sommerlust. Sie sind die eigentliche Seele des Sommers. . . . Sie lehren uns die zarteste Stimme der Natur verstehen, und wer sie einmal kennen und lieben gelernt hat, für den ist ein Sommer ohne Bienensummen so unglücklich und unvollkommen wie ohne Blumen und ohne Vögel." Aber der „Sommer", auf den die Bienen Maeterlincks unsre Seele und unsre Sinne lenken, blüht nicht nur in Glanz und Duft der Nähe, er erstreckt sich bis tief hinein in die geheimnisvolle Bläue der Unendlichkeit, in der unsre Erde kreist. Ohne Bild, Maeterlincks letzte Ziele erschöpfen sich nicht in einem innigen Betrachten der Bienenwelt an sich, er sucht in ihrem Leben vor allem die Fäden, die ihr winziges Dasein mit dem Weltganzen verknüpfen: die Gesetze des Alls spiegelt ihm ihr Getriebe in typischer Weise, aus dem geheimnisvollen Entwicklungsdrange, der ihren Staat geschaffen und belebt, leitet er auch für unsere Zukunft die edelsten Hoffnungen und höchsten Verpflichtungen her, und so erhebt sich seine Schilderung stellenweise zu einer symbolischen Dichtung, die im Wirken der Bienen das Walten des Lebensgeistes selber zu erfassen und darzustellen sucht.

Doch will diese Dichtung die Tatsachen keineswegs „verschönen", d. h. willkürlich entstellen. Dafür ist Maeterlinck zu tief von Ehrfurcht vor der Natur durchdrungen: er weiß, sie vergilt das Opfer einer jeden Illusion, das unsre Ehrlichkeit den Tatsachen bringt, mit einem tiefern Einblick in ihr Wesen, durch das Oeffnen neuer und stärkerer Begeisterungsquellen. So bleibt denn auch seine Schilderung bei allem hohen Fluge „gegenständlich" und immer lebendig interessant. Ich will dabei gar nicht verhehlen, daß ich vor diesem „Bienenwerke" mein Damaskus trotzdem nicht gefunden habe, aus einem Saulus kein Paulus geworden bin. Ich habe im Kunstwart vor Jahren ausgeführt, wie mir die Tiefe der Begabung unseres Dichters an einer gewissen Ueberzartheit des Empfindens zu leiden, von einer Ueberzartheit gehemmt zu werden scheine, die bis zur Schwächlichkeit gehen könne und die dann, wenn Maeterlinck „Großes" zu erreichen strebe zu seinen ethischen und ästhetischen Absichten in einen manchmal höchst unerquicklichen Gegensatz gerate. Ich erwähne das jetzt allerdings lediglich, um die Reinlichkeit der Aussprache zu wahren, denn ich bekenne gern: hier im Bienenbuche treten diese ungünstigen Züge Maeterlincks vor den glänzenden liebenswerten Seiten seiner Begabung weit zurück — so

Digitized by Google

weit zurück, daß unsre umfangreichen Proben in den „Losen Blättern" z. B. kaum leise Spuren, glaub' ich, von ihnen aufweisen.

Unsere Proben suchen diesmal vor allem eine umfassende Uebersicht über den Inhalt, über Leib und Seele des Werkes zu geben, da sie anders grade von der tiefsten eigentümlichen Schönheit des Buches keinen rechten Begriff vermitteln könnten. Daher „zitieren" sie Maeterlinck: sie vereinigen statt ein Kapitel im Zusammenhang zu bringen, einzelne Stücke aus allen Kapiteln zu einem Ganzen. Und zwar suchen unsre Proben aus den „Sachschilderungen" und philosophischen Betrachtungen Maeterlincks insbesondere die Stellen hervorzuheben, in denen Schilderung und Betrachtung zu dichterischer Darstellung zusammenklingen. Dabei sind auch die kurzen verbindenden Brücken, die zwischen einigen Stücken als Einfügungen durch Klammern gekennzeichnet sind, fast überall aus eignen Worten Maeterlincks hergestellt.

Das Deutsch des Uebersetzers läßt leider hier und da zu wünschen übrig. L W

Zur sachlichen Erläuterung sei folgendes vorausgeschickt. „Ich weiß nicht", sagt Maeterlinck, „ob sich jemand, der nie einen Blick in das Innere eines Bienenstockes geworfen hat, die Anordnung und das Aussehen der Waben vorstellen kann," der einzelnen Wachsscheiben, aus denen die „Bienenstadt" im Innern des Korbes besteht. „Man denke sich also, um den bäuerischen Bienenstock zu nehmen, in dem die Biene sich völlig selbst überlassen ist, einen Stroh- oder Weidenkorb. Dieser Korb ist von oben bis unten in fünf, sechs, acht, bisweilen auch zehn genau parallele Wachstafeln," eben die Waben, „geteilt, die wie große durchschnittene Brote," wie große dicke Brotschnitten, „aussehn und sich von der Spitze des Bienenstocks bis auf den Boden hinabziehen, indem sie sich der ovalen Form seiner Wände genau anschmiegen. Zwischen je zwei dieser Tafeln ist ein Raum von einer Zellenhöhe ausgespart, in dem die Bienen sich aufhalten und gehn." Jede Wabe ihrerseits besteht aus einer Mittelwand, die auf beiden Seiten mit horizontal liegenden sechseckigen Zellen so dicht besetzt ist, wie eine entkernte Sonnenblume mit Samenhülsen. Von diesen Zellen wieder bauen die Bienen bekanntlich viererlei Arten. „Erstens die Königinnenzellen von ungewöhnlicher Bauart wie Eicheln aussehend, zweitens die geräumigen Zellen zur Aufziehung der Drohnen und zum Aufspeichern von Vorräten in der Haupttrachtzeit, ferner die kleinen Zellen, die zur Erziehung der Arbeitsbienen und als gewöhnliche Speicher dienen und unter normalen Verhältnissen acht Zehntel des Baues einnehmen, und endlich, um zwischen den großen und kleinen Zellen eine ordnungsmäßige Verbindung herzustellen, eine Zahl von Uebergangszellen."

*

Auf der Schwelle des Bienenstockes

Wir beginnen, um die Geschichte des Bienenstaates im Kreislaufe des Jahres so einfach wie möglich zu erzählen, mit dem Erwachen im Lenz und dem Wiederbeginn der Arbeit, und wir werden die Hauptstadien des Bienenlebens in ihrer natürlichen Reihenfolge einander ablösen sehen: das Schwärmen und was ihm vorangeht, die Gründung der neuen Stadt, Geburt, Kämpfe und Hochzeitsausflug der jungen Königinnen, die Drohnenschlacht und die Wiederkehr des Winterschlafes . . .

Digitized by Google

Vorderhand, ehe ich einen Bienenstock öffne, um einen allgemeinen Blick darauf zu werfen, mag es genügen zu wissen, daß er sich aus einer Königin, der Mutter des ganzen Volkes, vielen tausend Arbeitsbienen, d. h. unentwickelten und unfruchtbaren Weibchen, und einigen hundert männlichen Bienen oder Drohnen zusammensetzt. Aus den letzteren geht der einzige unglückliche Auserwählte der künftigen Herrscherin hervor, welche die Bienen nach dem mehr oder minder unfreiwilligen Scheiden der alten Königin auf den Thron erheben. —

(Der Laie pflegt zuerst einigermaßen enttäuscht zu sein, wenn man ihm einen Einblick in einen Beobachtungskasten gewährt. Er hat erwartet in ein wundersames Getriebe von Berechnung, Wissen und Gewerbefleiß zu schauen.)

Und nun erblickt er nur ein Gekribbel von rötlichen Beeren, die wie geröstete Kaffeebohnen aussehen, oder wie Rosinen, die massenhaft an den Scheiben sitzen. Sie scheinen mehr tot als lebendig und ihre Bewegungen sind langsam, unzusammenhängend und unverständlich . . .

Es ist mit ihnen, wie mit allen tiefen Realitäten. Man muß sie beobachten *lernen*. Wenn ein Bewohner einer andren Welt auf die Erde herabkäme und sähe, wie die Menschen durch die Straßen gehen, wie sie sich um einzelne Gebäude scharen oder auf gewissen Plätzen zusammendrängen, wie sie ohne auffällige Gebärden in ihren Wohnungen sitzen und harren, so würde er auch zu dem Schlusse kommen, daß sie träge und bedauernswert sind. Mit der Zeit erst beginnt man die vielseitige Tätigkeit, die in dieser Trägheit liegt, zu erkennen.

In Wahrheit arbeitet jede dieser fast unbeweglichen kleinen Bienen unermüdlich, und jede tut etwas andres. Keine kennt die Ruhe, und gerade die z. B., welche scheinbar eingeschlafen sind und wie leblose Trauben an den Scheiben hängen, haben die geheimnisvollste und ermüdendste Arbeit zu verrichten, sie bereiten das Wachs. Aber wir werden auf diese Einzelheiten ihrer streng geteilten Tätigkeit bald näher eingehen. Inzwischen genügt es, die Aufmerksamkeit auf den Hauptcharakterzug der Bienen zu lenken, durch den sich das enge Beieinandersitzen in dieser mannigfachen Tätigkeit erklärt. Die Biene ist vor allem und mehr noch als die Ameise ein Gesellschaftstier, sie kann nur zu vielen leben. Wenn sie aus dem dichtbesetzten Stocke ausfliegt, so muß sie sich mit dem Kopfe einen Weg durch die lebenden Mauern bahnen, die sie umschließen, und verläßt damit ihr eigentliches Element. Sie taucht einen Augenblick in den blumenreichen Raum, wie der Schwimmer in den perlenreichen Ozean, aber sie muß, wenn ihr das Leben lieb ist, von Zeit zu Zeit wieder in den Dunstkreis ihrer Gefährtinnen zurück, wie der Schwimmer wieder auftaucht, um Luft zu schöpfen. Bleibt sie allein, so geht sie auch bei den günstigsten Temperaturverhältnissen und dem größten Blumenreichtum in wenigen Stunden zugrunde, nicht infolge von Hunger oder Kälte, sondern von Einsamkeit. Die Menge ihrer Schwestern, der Bienenstock, ist für sie ein zwar unsichtbares, aber nicht weniger unentbehrliches Nahrungsmittel als der Honig. Dieses Bedürfnis muß man sich gegenwärtig halten, will man den Geist der Gesetze des Bienenstaates erfassen. Das Individuum gilt im Bienenstock nichts, es hat nur ein Dasein aus zweiter Hand, es ist gleichsam ein nebensächlicher Faktor, ein geflügeltes Organ der Gattung. Sein ganzes Leben ist eine vollständige Aufopferung für das unzählige, beharrende Wesen, zu dem es gehört.

Digitized by Google

Das Schwärmen

Die Bienen des von uns erwählten Bienenstockes haben also die Starre des Winterschlafes abgeschüttelt. Die Königin beginnt von Anfang Februar an wieder Eier zu legen. Die Arbeitsbienen befliegen die Anemonen, Narzissen, Veilchen, Salweiden und Haselnußsträucher. Der Frühling hält seinen Einzug, die Speicher und Keller strotzen wieder von Honig und Blütenstaub, und Tausende von Bienen erblicken täglich das Licht der Welt. Die ungeschlachten Drohnen kriechen aus ihren großen Zellen, laufen auf den Waben herum, und der Bevölkerungszuwachs der Stadt wird bald so groß, daß Hunderte von Arbeitsbienen, wenn sie abends vom Felde heimkehren, kein Unterkommen mehr finden und genötigt sind, die Nacht auf der Schwelle zuzubringen, wo viele vor Kälte sterben.

Eine allgemeine Unruhe ergreift das Volk, und die alte Königin gerät in Aufregung. Sie ahnt, daß sich ein neues Schicksal vorbereitet. Sie hat ihre Pflicht als Mutter gewissenhaft getan, und nun führt ihre Pflichterfüllung zu Verwirrung und Trübsal. Eine unabweisliche Notwendigkeit bedroht ihre Ruhe: bald wird sie die Stadt ihrer Herrschaft verlassen müssen. Und doch ist diese Stadt ihr Werk, ihr eigenstes Ich. Sie ist keine Königin im menschlichen Sinne. Sie gibt keine Befehle; sie ist, wie die letzte ihrer Untertanen, einer verhüllten Gewalt von überlegener Weisheit unterworfen, die wir einstweilen, bis wir sie zu entschleiern versuchen, den „Geist des Bienenstockes" nennen wollen. —

(Dieser Geist des Bienenstockes ist es, der sie und mit ihr den größten Teil ihrer Untertanen, sechzig- bis siebzigtausend von den achtzig- bis hunderttausend Bienen des Gesamtvolkes, nunmehr zwingt, die Mutterstadt aufzugeben. Doch nicht äußere Not bewegt den Geist zu seinem Gebote, sondern der Trieb, von dessen Gesetzen das ganze Leben seines Staates in leidenschaftlicher Ausschließlichkeit beherrscht wird, die Sorge um die Zukunft der Art, die Sorge, die um einer noch „abstrakten" Zukunft willen jeden Augenblick bereit ist, der herrlichsten Gegenwart zu entsagen. Denn die Bienen) verlassen ihre Stadt nur auf dem Gipfel ihres Wohlstands, wenn der mächtige Wachsbau nach harter Frühjahrsarbeit in seinen 120 000 schnurgerade gebauten Zellen prangt und von frischem Honig strotzt, oder von jenem bunten Mehl, das zur Auffütterung der Brut dient und Bienenbrot genannt wird.

Nie sieht der Stock schmucker aus, als am Tage vor der heroischen Entsagung. Es ist für ihn die Stunde ohne Gleichen, die lebensvolle, etwas fieberhafte und doch so heitere Stunde des Ueberflusses und der Ausgelassenheit.

(Die feuchte Wärme eines langsam dahinfließenden Sommertages, der seine Strahlen schon unter das Blattwerk sendet, beschleunigt die Stunde des Aufbruchs. Im Innern des Korbes, oben von der Wölbung, die über den winzigen Bienen noch ungeheurer hängt als die des St. Peter in Rom, gehen bis auf den Fußboden hinab die zahlreichen, senkrechten parallelen Riesenmauern der Waben. Ueberall in den goldbraunen Gängen, die zwischen den senkrechten Riesenmauern laufen, rüsten die Arbeitsbienen sich zur Reise, indem sie sich mit den nötigen Vorräten zur Ausfahrt und zum Bau der neuen Stadt versehen. Und schon fängt der Schwarm an die Geduld zu verlieren. Um Mittag brodelt der Bienenstock bereits von einer schwärzlichen kribbelnden Flut und schwillt über wie ein klingendes Gefäß in der Sonnenglut.)

Digitized by Google

Wer die betäubende und wirre Episode des Schwärmens bei einem starken Bienenvolke zum ersten Male miterlebt, der ist ziemlich außer Fassung und kommt nur furchtsam näher. Er erkennt die friedlichen und ernsten Bienen der Trachtzeit nicht wieder. Noch vor wenigen Minuten sah er sie aus allen vier Winden herbeifliegen, wie kleine emsige Bürgerfrauen, die sich durch nichts von ihren Haushaltungsgeschäften ablenken lassen. Erschöpft, atemlos, hastig und aufgeregt, aber leise, schlüpften sie fast unbemerkt in das Flugloch und die jungen Wächterinnen am Eingang nickten ihnen im Vorbeikommen mit den Fühlern zu. Kaum wechselten sie die drei oder vier Worte, die wahrscheinlich unerläßlich sind, und übergaben ihre Honigbürde hastig einer der jungen Trägerinnen, die stets im Innenhofe der Werkstätte postiert sind, oder sie gingen selbst hinauf und entleerten die zwei schweren Körbe von Blumenstaub, die an ihren Hinterschenkeln hängen, in den geräumigen Speichern, die rings um den Brutraum liegen, um alsbald wieder davonzufliegen, ohne sich darum zu kümmern, was im Laboratorium, im Schlafraume der Nymphen oder im königlichen Palaste vorgeht, ohne sich auch nur eine Sekunde in das geschwätzige Treiben des öffentlichen Platzes vor dem Tore zu mischen, wo in den Stunden großer Hitze eine Anzahl von Bienen für Luftzufuhr sorgt, indem sie, eine an der andern hängend, hin- und herschaukeln, als ob ein Bart im Winde flattert.

Heute bietet sich ein ganz anderes Bild dar. Eine Zahl von Arbeitsbienen fliegt allerdings nach wie vor, als wäre nichts geschehen, friedlich aus und ein, reinigt den Stock, klettert zu den Brutzellen hinauf und scheint von der allgemeinen Trunkenheit nicht fortgerissen zu werden. Es sind die, welche die Königin nicht begleiten werden, sondern im alten Heim zurückbleiben, um es zu beschützen, die neun- oder zehntausend Eier, die achtzehntausend Larven, die sechsunddreißigtausend Nymphen und sieben oder acht Prinzessinnen, die allein zurückbleiben, zu pflegen und zu ernähren.

(Die andern aber) fliegen wie unsinnig in dichten Ketten an den Seitenwänden hinauf und hinunter, wie ein bebender Teig, der von einer unsichtbaren Hand geknetet wird. Die Temperatur steigt im Innern jäh, oft so weit, daß der Wachsbau weich wird und sich zerdehnt. Die Königin, welche den Brutraum sonst nie verläßt, läuft aufgeregt und kopflos durch die Oberfläche der brausenden Masse, die sich gleichsam um sich selbst dreht.

(Da endlich wird das Zeichen zum Aufbruch gegeben) wie von einem plötzlichen irren Stoße scheinen sich alle Tore der Stadt mit einem Male zu öffnen, und die schwarze Menge strömt oder vielmehr stürzt heraus, je nach der Anzahl der Oeffnungen in einem doppelten, dreifachen oder vierfachen, geraden, straffen, zitternden und ununterbrochenen Strahle, der sich alsbald in der Luft zu einem summenden Netze von hunderttausend wild schwirrenden, durchsichtigen Flügeln zerteilt. Einige Minuten schwebt dieses Netz über dem Bienenstock wie ein durchsichtiges, knisterndes Seidengewebe, das tausend und abertausend elektrisch bewegte Hände unaufhörlich zerreißen und wieder zusammenfügen; es schwankt hin und her, stockt und wallt von neuem zwischen den Blumen der Erde und dem Blau des Himmels auf und nieder, wie ein Schleier der Freude, den unsichtbare Hände beständig schwenken, zusammenraffen und wieder entfalten, als feierten sie die Ankunft oder das Scheiden eines hohen Gastes. Endlich senkt sich einer der Zipfel, ein andrer hebt sich, die vier sonnenglänzenden Enden des schimmernden Mantels stoßen zusammen, und wie ein Zaubertuch im Märchen, das den

Digitized by Google

Horizont durchsegelt, um irgend welche Wünsche zu erfüllen, steigt der Schwarm, bereits wieder geballt, nach dem nächsten Linden-, Birnen- oder Weidenbaum auf, um die heilige Trägerin der Zukunft wieder mit seinen Leibern zu bedecken. Denn die Königin hat sich dort bereits angesetzt, wie ein goldener Nagel, an den sich nun die brausenden Wellen des Schwarmes eine nach der andern anhängen, bis rings herum sich ein flügelglänzender Perlenmantel schlingt.

Dann wird es plötzlich still, und das laute Brausen dieser sonnenverfinsternden Wolke, die aus unendlichem Zorn und unzähligen Drohungen gewebt schien, der betäubende Goldhagel, der unaufhörlich über der ganzen Umgebung schwebte und tönte, verwandelt sich eine Minute darauf zu einer großen, harmlosen und friedlichen Traube von tausend und abertausend kleinen lebenden Beeren, die unbeweglich an einem Baumzweige hängt und geduldig auf die Rückkehr der Spürbienen wartet, die eine neue Wohnung auskundschaften.

(Jetzt kann der Bienenzüchter daran gehen, den Schwarm einzuheimsen) er schüttelt ihn von dem Ast, an dem er hängt, in einen umgestülpten Bienenkorb: die Traube fällt schwer hinein wie eine reife Frucht. Oder, wenn der Ast zu stark ist, schöpft er den Klumpen mit einem Löffel auf und schüttet die vollen Löffel wie Getreide, wohin er will. Er braucht die Bienen, die um ihn herumsummen und ihm auf Gesicht und Händen herumkriechen, nicht zu fürchten. Vernimmt er doch ihr trunkenes Lied, den sog. Schwarmgesang, das ihrem zornigen Summen ganz unähnlich ist. Er braucht nicht zu fürchten, daß der Schwarm sich teilt, wütend wird, sich zerstreut oder entschlüpft. Wie ich schon sagte, haben die geheimnisvollen Arbeiterinnen heute ihren Festtag und sind voll unwandelbaren Zutrauens. Sie haben sich von dem unter ihrer Obhut stehenden Schatze losgerissen und kennen ihre Feinde nun nicht mehr. Sie sind harmlos vor Glückseligkeit, und man weiß nicht, warum sie so glücklich sind: erfüllen sie doch nur das Gesetz. Aber alle Wesen kennen diese Stunden blinden Glücks, welche die Natur für solche Augenblicke aufspart, wo sie ihr Ziel erreichen will. Wundern wir uns nicht, daß sie die Betrogenen sind! Auch wir mit unserm vollkommeneren Gehirn, das sie seit vielen Jahrhunderten beobachtet, werden von ihr zum Besten gehalten und wissen noch nicht einmal, ob sie wohlwollend, gleichgültig oder niedrig grausam ist.

Die Stadtgründung

Sehen wir indes zu, was der Schwarm in der von dem Imker dargebotenen Behausung macht . . .

Hier in der neuen Wohnung ist nichts vorhanden, kein Tropfen Honig, kein Wachsstreifen, kein Merkzeichen und kein Stützpunkt. Es ist die trostlose Nacktheit eines riesenhaften Bauwerks, das nur Dach und Mauern hat. Die glatten, kreisrunden Wände bergen nur Finsternisse, und die riesige Wölbung droben rundet sich über der großen Leere. Aber die Biene kennt kein unnötiges Heimweh, jedenfalls hält sie sich damit nicht auf. Kaum ist der Bienenkorb wieder aufgerichtet und an seinen Platz gestellt, kaum die Betäubung und Verwirrung des geräuschvollen Falles etwas gewichen, so sieht man in der kribbelnden Masse eine sehr reinliche und ganz unerwartete Scheidung eintreten. Die große Mehrzahl der Bienen beginnt wie ein Heer, das einem bestimmten Befehl gehorcht, in dichten Reihen an den Seiten-

Digitized by Google

wänden des Gebäudes hochzuklettern. In der Kuppel angelangt, hängen die vordersten sich mit den Krallen ihrer Vorderfüße darin auf, die folgenden an den ersten und so weiter, bis lange Ketten entstehen, die der nachdrängenden Menge zur Brücke dienen. Allmählich vermehren, verstärken und verschränken sich diese Ketten und es entstehen Guirlanden, die durch den fortwährenden Aufstieg der Massen schließlich in einen dicken, dreieckigen Vorhang übergehen, oder besser in einen kompakten Kegel, dessen Spitze im höchsten Punkte der Kuppel hängt, während die Basis sich bis zur Hälfte oder Dreiviertel der Gesamthöhe des Bienenkorbes herabzieht. Hat die letzte Biene, die sich durch eine innere Stimme zu dieser Gruppe berufen fühlt, den im Dunkeln hängenden Vorhang erreicht, so hört das Klettern auf, jede Bewegung erstirbt allmählich und der seltsame Kegel wartet Stunden und Stunden lang in einem geradezu andachtsvollen Schweigen und in einer schier erschrecklichen Unbeweglichkeit auf das Mysterium der Wachsbildung.

Während dieser Zeit prüft der Rest der Bienen, d. h. alle die, welche im untern Teile des Bienenkorbes geblieben sind, das Gebäude und unternimmt die notwendigen Arbeiten, ohne sich irgendwie an der Bildung des wunderbaren Vorhanges zu beteiligen, in dessen Falten die Wundergabe herabzuträufeln beginnt, ohne sich auch nur versucht zu fühlen, dabei mitzuwirken. Sorgsam säubern sie den Fußboden und tragen welke Blätter, Hälmchen und Sandkörner Stück für Stück hinaus . . .

Ist das Säubern beendigt, so beginnen die Bienen derselben profanen Gruppe, die sich an dem in einer Art von Extase dahängenden Kegel nicht beteiligt, die Innenwände ihrer gemeinsamen Wohnung sorgfältig zu verkitten. Alle Spalten werden untersucht und mit Propolis zugestopft und die Wände von oben bis unten gefirnißt. Die Torwache wird eingesetzt und bald fliegt eine Anzahl von Arbeitsbienen aus, um Nektar und Pollen einzutragen . . .

Es ist sehr schwer, die verschiedenen Phasen der Wachsbildung und des Wachsbaues bei einem Volke, das zu bauen beginnt, zu verfolgen. Es vollzieht sich alles in der Enge des Schwarmes, der sich immer dichter zusammenschließt, um die zu seiner Ausschwitzung erforderliche Temperatur zu erzeugen; diese Ausschwitzung selbst ist das Vorrecht der jüngsten Bienen . . .

Man kann nur feststellen, daß nach einer Wartezeit von achtzehn bis zu vierundzwanzig Stunden und bei einer so hohen Temperatur, daß man glauben möchte, der Bienenstock glühte innerlich, weiße durchsichtige Schuppen aus den vier kleinen Taschen auf jeder Seite des Hinterleibes der Bienen hervortreten.

Sobald die Mehrzahl derer, welche den hängenden Kegel bilden, diese Elfenbeinplättchen am Hinterleib trägt, sieht man eine von ihnen, als ob sie einer plötzlichen Erleuchtung folgte, sich mit einem Male von der Menge ihrer Schwestern ablösen, über die ruhig dahängende Masse hinwegklettern und den höchsten Punkt der inneren Kuppel erklimmen. Hier angekommen, hängt sie sich fest auf, indem sie die Nachbarinnen, die ihr in ihren Bewegungen hinderlich sind, mit dem Kopfe beiseite schiebt. Dann packt sie mit Füßen und Mund eines der acht Plättchen ihres Hinterleibes, beschneidet und hobelt es, dehnt und durchkaut es mit ihrem Speichel, biegt und reckt es, zerdrückt und stellt es wieder her, wie ein geschickter Tischler, der eine kunstvolle Lade zimmert. Endlich scheint ihr das durchgekaute Wachs die

Digitized by Google

richtige Form und Haltbarkeit zu haben, und sie klebt es in der Spitze der Kuppel an: es ist die Grundsteinlegung der neuen Stadt, oder vielmehr die des Schlußsteins, denn es handelt sich hier um eine umgekehrte Stadt, die vom Himmel herabwächst, statt von der Erde empor, wie eine Menschenstadt.

Dies geschehen, klebt sie an den im Leeren hängenden Schlußstein neue Wachsstückchen, die sie einzeln unter ihren Hornringen hervorzieht, gibt dem Ganzen die letzte Feile mit der Zunge und den Fühlern, und verschwindet darauf ebenso plötzlich, wie sie gekommen ist, in der Menge. Sofort tritt eine andre an ihre Stelle, setzt die Arbeit fort, wo jene sie liegen gelassen hat, fügt das ihrige hinzu, verbessert, was ihr mit dem Idealplan des Volkes nicht übereinzustimmen scheint, und verschwindet dann gleichfalls, während eine dritte, eine vierte und fünfte ihr unerwartet und plötzlich folgen, keine das Werk vollendend, aber alle ihr Scherflein zum allgemeinen Wohle beitragend.

Bald hängt ein kleiner, noch ungestalter Wachszipfel von der Decke herab. Sobald er ihnen die nötige Dicke zu haben scheint, sieht man aus der hängenden Traube eine andere Biene auftauchen, deren körperliche Erscheinung von der der ihr voraufgegangenen Gründerinnen merklich absticht. Wenn man die Sicherheit ihres Auftretens und die Erwartung der sie umgebenden Schwestern sieht, so könnte man meinen, daß es eine erleuchtete Baumeisterin ist, die den Plan der ersten Zelle, welche die Lage aller anderen mathematisch nach sich zieht, im Leeren entwirft. Jedenfalls aber gehört sie zu der Klasse der Steinmetze und Bauleute, die kein Wachs hervorbringen, sondern das ihnen gelieferte Material nur bearbeiten. Sie wählt also den Platz für die erste Zelle aus, gräbt eine Vertiefung in den Wachsblock und zieht das Wachs, das sie aus dem Boden herausgräbt, nach den Rändern zu aus, die allmählich rings um die Grube entstehen. Dann läßt sie, ganz wie die Gründerinnen, ihr angefangenes Werk plötzlich liegen, eine ungeduldige Arbeiterin tritt an ihre Stelle und führt ihre Arbeit weiter, und eine dritte vollendet sie, während andere rechts und links davon nach derselben Methode der Arbeitsunterbrechung und Fortsetzung den Rest der Wachsfläche und die andere Seite der Wachswand bearbeiten. Man möchte sagen, daß ein wesentliches Gesetz des Bienenstaates den Arbeitsstolz verteilt und daß jedes Werk gemeinsam und namenlos sein muß, um desto brüderlicher zu sein . . .

Sobald die ersten Zellen fertig sind, heften die Gründerinnen einen zweiten, dann einen dritten und vierten Wachsblock an die Wölbung an, und zwar mit regelmäßigen, wohl berechneten Zwischenräumen, sodaß, wenn die Tafeln ihre volle Stärke erreichen, was allerdings erst viel später eintritt, die Bienen immer Platz genug behalten, um zwischen den Parallelwänden durchzugehen.

(Aber) verlassen wir endlich die eintönigen Tafeln und die geometrische Einöde der Zellen. Hier sind fertige Waben, die bewohnt werden können. Wenn auch nur verschwindend Kleines sich zu verschwindend Kleinem fügt, ohne scheinbare Aussicht auf Fortschritt, und unser Auge, das so wenig sieht, hinblickt, ohne etwas zu sehen, so bleibt der Wachsbau doch keinen Augenblick stehen, weder bei Tage noch bei Nacht, vielmehr wächst er mit außerordentlicher Geschwindigkeit. Mehr als einmal ist die Königin schon durch das Dunkel der wachsbleichen Werkstätten gelaufen, und sobald die ersten Reihen der künftigen Wohnung entstanden sind, ergreift sie von ihnen Besitz, und mit ihr das Gefolge ihrer Leibwache, ihrer Beraterinnen und

Digitized by Google

Mägde, denn man kann nicht sagen, ob sie geführt oder begleitet, verehrt oder überwacht wird. An der Stelle angekommen, die sie für geeignet hält oder die ihre Ratgeberinnen ihr bezeichnen, krümmt sie den Rücken, beugt sich zurück und führt das Ende ihres langen, spindelförmigen Hinterleibes in eine der Zellen ein, während all die kleinen aufmerksamen Köpfe mit den großen schwarzen Augen sie begeistert umringen, ihr die Beine stützen, die Flügel streicheln und mit ihren siebernden Fühlern über sie hintasten, wie um sie zu ermutigen, zu drängen und zu beglückwünschen . . .

Oft geschieht es bei dem leichten Krampf, der das Eierlegen sichtbar begleitet, daß eine ihrer Töchter sie in ihre Arme schließt und Stirn an Stirn, Mund an Mund, mit ihr zu flüstern scheint. Sie bleibt diesen etwas überschwenglichen Liebesbezeugungen gegenüber jedoch ziemlich gleichgültig; sie regt sich nie auf, nimmt sich stets Zeit und geht ganz in ihrem Berufe auf, der für sie mehr eine Liebeswonne als eine Arbeit zu sein scheint. Endlich, nach Verlauf einiger Sekunden, richtet sie sich ruhig wieder auf, macht einen Schritt zur Seite, dreht sich etwas um und steckt den Kopf in die Nebenzelle, um sich, bevor sie den Hinterleib in diese einführt, zu überzeugen, ob alles in Ordnung ist und ob sie dieselbe Zelle nicht zweimal bestiftet, während zwei oder drei Bienen aus ihrem Gefolge schnell nacheinander in die von ihr verlassene Zelle stürzen, um nachzusehen, ob das Werk vollbracht ist, und das kleine bläuliche Ei, das sie auf den Boden gesetzt hat, mit ihrer Fürsorge zu umgeben oder richtig hinzustellen.

Von nun an rastet sie bis zu den ersten Herbstfrösten nicht mehr im Eierlegen; sie legt, während sie gefüttert wird, und schläft, wenn sie schläft, im Legen. Sie ist fortan die Verkörperung jener alles verschlingenden Macht, die jeden Winkel des Stockes ergreift: der Zukunft. Schritt für Schritt folgt sie den unglücklichen Arbeitsbienen, die sich im Bauen der Wiegen erschöpfen, welche ihre Fruchtbarkeit heischt.

Die jungen Königinnen

Schließen wir hier unsern jungen Bienenstock, wo der Kreislauf des Lebens von neuem beginnt, wo das Leben sich ausbreitet und mehrt, um sich alsbald wieder zu teilen, wenn es den Gipfel seiner Macht und seines Glückes erreicht hat, und öffnen wir noch einmal den Mutterstock, um zu beobachten, was nach Abzug des Schwarmes darin geschieht.

Sobald die Aufregung des Aufbruches sich gelegt hat und zwei Drittel der Einwohner ohne Aussicht auf Wiederkehr ausgewandert sind, liegt der Stock verödet, wie ein Körper, der sein Blut verloren hat. Er ist matt, entkräftet, fast tot. Trotzdem sind einige tausend Bienen zurückgeblieben. Sie nehmen unerschüttert, wenn auch etwas gedrückt, die Arbeit wieder auf, suchen die Fehlenden so gut wie möglich zu ersetzen, entfernen die Spuren der vorangegangenen Orgie, verschließen die zum Plündern freigegebenen Vorräte, befliegen die Blüten, wachen über die Speicher der Zukunft, kurz, sind sich ihrer Aufgabe bewußt und ihrer Pflicht, welche ein ganz bestimmtes Schicksal vorschreibt, treu ergeben.

Aber wenn die Gegenwart trübe erscheint, so ist alles, worauf das Auge fällt, von Hoffnungen erfüllt. Wir sind in einem jener Märchenschlösser der deutschen Sage, dessen Wände aus tausend und abertausend Phiolen bestehen, welche die Seelen der Ungeborenen enthalten. Wir sind an der Stätte des Lebens, das dem Leben vorausgeht. Ueberall ruhen in wohl-

Digitized by Google

verschlossenen Wiegen, in dem zahllosen Uebereinander der wunderbaren sechseckigen Zellen, Myriaden von Nymphen, weißer als Milch, die Beine zusammengelegt und das Köpfchen über die Brust gebeugt, und warten auf die Stunde des Erwachens. Wenn man sie so sieht in ihrem einförmigen Grabe, das, aus seiner Umgebung herausgelöst, fast durchsichtig ist, so möchte man sagen, es sind eisgraue Zwerge in tiefem Sinnen oder Legionen von Jungfrauen, in die Falten ihres Leichentuches gehüllt und in sechskantige Prismen eingesargt, die ein unbezähmbarer Geometer bis zum Wahnsinn fort und fort gebaut hat.

Auf dem gesamten Umkreise dieser senkrechten Mauern, die eine werdende, sich wandelnde Welt umschließen, die vier- oder fünfmal die Hülle wechselt und ihr Linnen im Finstern webt, tanzen ein paar hundert Arbeitsbienen flügelschlagend herum, um die nötige Wärme zu erzeugen . . .

Nach Verlauf weniger Tage reißen die Deckel dieser Myriaden von Urnen (man zählt deren in einem starken Bienenstock 60 000 bis 80 000), und zwei große ernste schwarze Augen kommen zum Vorschein, darüber ein paar Fühler, die das Dasein ringsum schon betasten, während die tätigen Kinnbacken die Oeffnung erweitern. Sogleich kommen die Ammen herbei, helfen der jungen Biene aus ihrem Gefängnis heraus, stützen, bürsten und säubern sie und bieten ihr auf der Spitze ihrer Zunge den ersten Honig ihres neuen Lebens dar. Sie, die aus einer andern Welt kommt, ist noch betäubt, blaß und schwankend; sie hat das hinfällige Aussehen eines kleinen Greises, der dem Grabe entronnen ist. Man möchte sagen, sie ist wie ein Wanderer, der mit dem flaumweichen Staube der unbekannten, zum Dasein führenden Straßen bedeckt ist. Im übrigen ist sie vom Kopf bis zu Füßen vollkommen entwickelt, weiß unmittelbar alles, was sie zu wissen hat, und begibt sich, gleich jenen Kindern des Volkes, die sozusagen schon in der Wiege lernen, daß sie nie die Zeit haben werden, zu lachen und zu spielen, alsbald nach den noch verdeckelten Zellen, um ebenfalls mit den Flügeln zu schlagen, sich rhythmisch zu bewegen und ihre noch schlummernden Schwestern zu wärmen, ohne daß es ihr in den Sinn käme, das erstaunliche Rätsel ihrer Bestimmung und ihrer Gattung lösen zu wollen.

Einstweilen bleiben ihr die anstrengendsten Verrichtungen trotzdem noch erspart. Sie verläßt den Stock erst acht Tage nach ihrer Geburt, um ihren ersten „Reinigungsausflug" zu machen und ihre Luftsäcke mit Luft zu füllen. Diese schwellen alsbald auf, weiten ihren ganzen Körper und vermählen sie von Stund' an dem unendlichen Raume. Danach fliegt sie heim, wartet noch eine Woche und befliegt dann in Gemeinschaft mit ihren Altersgefährtinnen zum ersten Mal die Blüten, nicht ohne eine ganz bestimmte Aufregung, die dem Bienenzüchter wohl bekannt ist („das Vorspiel"). Man sieht in der Tat, wie sich die jungen Bienen fürchten, wie sie, die Kinder des Dunkels und der Enge, vor dem azurenen Abgrund und der unendlichen Einsamkeit des Lichtes schaudern, und ihre tastende Freude ist aus Schrecken gewebt. Sie bleiben vor der Schwelle stehen, sie zögern, fliegen zwanzigmal aus und ein, wiegen sich in den Lüften, den Kopf beharrlich nach ihrem Geburtshause gewandt, beschreiben große Halbkreise nach oben und fallen plötzlich unter der Last eines Heimwehs herab; und ihre dreizehntausend Augen prüfen oder spiegeln wieder und behalten miteinander alle Bäume, den Springbrunnen, das Gitter, das Spalier, die Dächer und Fenster der Umgebung, bis die luftige Straße, auf der sie heimwärts fliegen werden, so

Digitized by Google

unwandelbar in ihr Gedächtnis eingegraben ist, als wäre sie mit dem Stahlgriffel in den Raum geritzt . . .

Aber der Stock hat noch keine Königin. An den Rändern des Brutnestes erheben sich sieben bis acht bizarre Bauten, die an der rauhen Oberfläche der gewöhnlichen Zellen wie die Kreise und Protuberanzen aussehen, welche den photographischen Mondbildern ein so seltsames Gepräge geben. Es sind sozusagen runzelige Wachskapseln oder hängende, rundum geschlossene Eicheln, die den Raum von drei oder vier Arbeitsbienenzellen einnehmen. Sie sitzen gewöhnlich auf einem Fleck, und eine zahlreiche, eigentümlich unruhige und aufmerksame Wache beschirmt diesen Teil des Stockes, über dem irgend ein Zauber zu walten scheint. Es ist das Reich der Mütter. In jede dieser Zellen ist vor Aufbruch des Schwarmes ein Ei gelegt, das genau so aussieht wie die, aus denen die Arbeitsbienen hervorgehen.

(Die königlichen Nymphen, die hier in ihren Kapseln schlummern, sind nicht alle gleichaltrig, denn die Bienen haben, je nachdem das Volk sich entscheidet, einen zweiten, dritten oder vierten Schwarm dem ersten nachzusenden, ein Interesse daran, daß die Königinnen nur nacheinander auskommen. Aus dem ältesten Ei entsteht nach drei Tagen eine kleine Larve, die eine besondre möglichst reiche Nahrung erhält.)

Die kleine Larve macht infolge dieser Behandlungsart eine ganz besondere Entwickelung durch und ihr Geist und Körper verändert sich dergestalt, daß die Biene, die aus ihr hervorgeht, einer ganz anderen Insektengattung anzugehören scheint. Die Königin — denn sie ist es — lebt vier bis fünf Jahre, statt fünf oder sechs Wochen. Ihr Hinterleib ist zweimal länger, von hellerer, goldiger Farbe, ihr Stachel ist gekrümmt, ihre Augen zählen nur sechs- bis siebentausend Facetten, statt zwölf- oder dreizehntausend. Ihr Hirnschädel ist enger, aber ihre Eierstöcke sind mächtig entwickelt, und sie besitzt ein besonderes Organ, die sogenannte Samentasche, die sie gewissermaßen zweigeschlechtig macht. Sie besitzt keinerlei Arbeitswerkzeuge, weder Organe zur Wachsbildung, noch Bürsten und Körbchen zum Einsammeln des Blütenstaubes. Sie hat keine der Gewohnheiten und Leidenschaften, die uns von der Biene unzertrennlich scheinen. Sie empfindet keinen Sonnendurst, kein Verlangen nach dem Luftraume, sie stirbt, ohne auch nur eine Blume beflogen zu haben. Sie verbringt ihr Dasein im Dunkeln und in der Enge des Bienenstockes, voll unermüdlichen Verlangens nach Wiegen für die Brut. Dafür lernt sie allein die Freuden der Liebe kennen. . . .

(Acht Tage ungefähr nach dem Scheiden der alten Königin naht die Geburtsstunde der jungen.) Seit einigen Stunden tragen die Bienen die Wände der reifsten Zellen allmählich ab, und bald streckt die junge Königin, die von innen gleichzeitig an dem gerundeten Deckel nagt, den Kopf heraus, kommt halb zum Vorschein und kriecht schließlich mit Hilfe der Wärterinnen, die herbeilaufen, sie bürsten, reinigen und liebkosen, ganz aus, um ihre ersten Gehversuche auf der Wabe zu machen. Sie ist wie die auskriechenden Arbeitsbienen bleich und schwankend, aber nach zehn Minuten steht sie schon fest auf den Beinen und läuft voller Unruhe, in dem Gefühl, daß sie nicht allein ist, daß sie ihr Reich erobern muß, daß es irgendwo noch Prätendenten gibt, über alle Wachsmauern hin und sucht nach ihren Nebenbuhlerinnen. Hier greift nun die Weisheit, der Instinkt, der Geist des Bienenstockes oder die Masse der Arbeitsbienen mit einer geheimnisvollen Entscheidung ein. . . .

(Aus „politischen" Neigungen, Erwägungen, die sich nach den Raum-

Digitized by Google

verhältnissen und dem allgemeinen Zustand ihres Staates richten und mit ihren „Schwarmabsichten" zusammenhängen, gestatten sie der Erstgeborenen unter den jungen Prinzessinnen, ihre feindlichen Schwestern entweder zu vernichten, oder sie verhindern es. Im ersteren Falle macht die Wache sofort Platz, wenn unsre junge Königin, von Eifersucht getrieben, sich dem Gebiet der königlichen Wiegen naht.)

Sie stürzt sich in ihrer Eifersucht wutentbrannt auf die erste Zelle, die sie trifft, und sucht mit Füßen und Zähnen die Wachshülle zu zerreißen. Sie erbricht die Zelle, zerreißt das Gespinst, mit dem die Innenwände bekleidet sind, entblößt die schlafende Prinzessin, und wenn ihre Nebenbuhlerin bereits erkenntlich ist, dreht sie sich um, führt ihren Stachel in die Zelle ein und bohrt ihn wild in den Leib der Gefangenen, bis diese den Wunden der vergifteten Waffe erliegt. Dann beruhigt sie sich; der Tod, der dem Haß aller Wesen eine geheimnisvolle Schranke setzt, scheint sie zu befriedigen, und sie zieht ihren Stachel heraus, um sich einer anderen Zelle zuzuwenden. Sie öffnet diese gleichfalls, läßt sie jedoch unversehrt, sobald sie nur eine Larve oder unentwickelte Nymphe darin findet, und hält erst dann inne, wenn sie, röchelnd und erschöpft, mit ihren Zähnen an den Wachsmauern kraftlos abgleitet.

Die Bienen, die um sie sind, sehen ihrem Tun zu, ohne daran teilzunehmen, und weichen zurück, um ihr freies Feld zu lassen, aber sobald sie eine Zelle erbrochen und zerstört hat, eilen sie herbei, zerren den Leichnam, die noch lebendige Larve oder die verletzte Nymphe hervor und schaffen sie aus dem Stocke, um sich alsdann voller Gier über die königliche Nahrung zu stürzen, die auf dem Zellenboden zurückgeblieben ist. Wenn schließlich die Wut ihrer erschöpften Königin nachläßt, vollenden sie selbst den Mord der Unschuldigen, und das Königsgeschlecht verschwindet mitsamt seinen Häusern.

Es ist dies neben der Drohnenschlacht, die übrigens noch entschuldbarer ist, die furchtbarste Stunde des Bienenstockes, die einzige, wo die Arbeitsbienen dem Tod und der Zwietracht Einlaß in ihr Haus gewähren, und auch hier, wie so oft in der Natur, sind es die Bevorzugten der Liebe, welche die außergewöhnlichen Anzeichen des gewaltsamen Todes tragen. . . .

(Hat aber der Geist des Bienenstockes beschlossen, den Königsmord zu verhindern, so prallt die Eifersüchtige, wenn sie sich, von ihrem wütenden Verlangen getrieben, den Zellen nähert, gegen eine zahlreiche feindselige Wache, die ihr den Weg versperrt.)

Von ihrem fixen Gedanken getrieben, sucht sie zornig den Durchgang zu erzwingen oder zu umgehen, allein überall trifft sie auf Schildwachen, welche die schlummernden Prinzessinnen behüten. Hartnäckig versucht sie zum zweiten Male durchzubrechen, sie wird immer unwirscher zurückgewiesen und selbst mißhandelt, und schließlich begreift sie dunkel, daß die kleinen unbeugsamen Arbeitsbienen ein Gesetz vertreten, vor dem das ihre zurückstehen muß.

Zuletzt zieht sie sich zurück und tobt ihren ungestillten Zorn von Wabe zu Wabe aus, wobei sie jenes dem Bienenzüchter so wohlbekannte Kriegsgeschrei oder vielmehr jenen drohenden Klagegesang ertönen läßt, der wie ein ferner silberner Trompetenton klingt und doch so deutlich vernehmbar ist in seiner zornigen Schwäche, daß man ihn namentlich des Abends, durch die doppelten Wände des bestverschlossenen Stockes hindurch, auf drei oder vier Meter Entfernung hört.

Dieser königliche Zornruf ist von magischer Wirkung auf die Arbeits-

Digitized by Google

bienen. Er versetzt sie in eine Art von Schrecken oder ehrfürchtiger Starre, und wenn die Königin ihn auf den verteidigten Zellen ausstößt, so halten die Wachen, die sie umringen und fortzuzerren suchen, plötzlich inne, neigen den Kopf und warten regungslos, bis er verklungen ist. Man nimmt übrigens an, daß der Totenkopfschmetterling (Acherontia atropos) diesen Ruf nachahmt und durch die bezaubernde Wirkung desselben in die Stöcke einzudringen und sich voll Honig zu saugen vermag, ohne daß die Bienen an eine Abwehr denken.

Zwei oder drei Tage, bisweilen auch fünf, irrt dies zornige Aechzen durch den Bienenstock und ruft die beschützten Prätendenten zum Kampfe heraus. Inzwischen haben diese sich völlig entwickelt, drängen zum Lichte empor und beginnen an ihren Zellendeckeln zu nagen. Eine große Gefahr scheint den Staat zu bedrohen. Aber der Geist des Bienenstockes hat, als er seine Entschließung traf, alle seine Folgen vorausgesehen, und die wohl unterrichteten Schildwachen wissen Stunde für Stunde, was sie zu tun haben, um Ueberraschungen von seiten eines entgegengesetzten Instinktes zuvorzukommen und die beiden feindlichen Gewalten zum Besten zu führen . . .

Sobald also eine der lebendig Eingemauerten die Tore ihres Turmes von innen zu öffnen sucht, bauen sie von außen eine neue Lage von Wachs vor, und die ungeduldige Gefangene arbeitet hartnäckig an ihrer Befreiung, ohne zu ahnen, daß sie eine Zauberwand durchnagt, die immer wieder nachwächst. Sie vernimmt dabei die Herausforderung ihrer Nebenbuhlerin, und da sie ihre Bestimmung und ihre königliche Pflicht kennt, noch ehe sie einen Blick ins Leben hat tun können, ehe sie weiß, wie ein Bienenstock aussieht, so antwortet sie aus der Tiefe ihres Kerkers. Da aber ihr Ruf durch die Wände eines Grabes dringen muß, so klingt er ganz anders, erstickt, hohl, und wenn der Bienenzüchter gegen Abend, wenn aller Tageslärm sich legt und das Schweigen der Sterne heraufzieht, am Eingang seiner Wunderstädte horcht, so vernimmt und versteht er das Zwiegespräch der umherirrenden Jungfrau mit den noch eingekerkerten.

Diese verlängerte Haft ist den jungen Prinzessinnen übrigens höchst heilsam. Wenn sie auskriechen, sind sie reifer und kräftiger, und schon zum Ausfliegen bereit. Andererseits hat das Warten auch die freie Königin gestärkt, sodaß sie jetzt imstande ist, den Gefahren des Schwärmens zu trotzen. Der zweite oder Nachschwarm verläßt alsdann die Wohnung, an der Spitze die erstgeborene Königin. Unmittelbar nach ihrem Aufbruch lassen die im Stocke zurückgebliebenen Arbeitsbienen eine der Gefangenen frei, und diese zeigt alsbald dieselbe Mordlust, stößt denselben Zornesruf aus und verläßt drei Tage später an der Spitze des dritten Schwarmes ebenfalls den Stock usw., im Falle des „Schwarmfiebers", bis zur völligen Erschöpfung des Mutterstockes.

Der Hochzeitsausflug

(Maeterlinck schildert hier, wie die jungfräuliche Königin ihre Behausung verläßt, um sich unter den ihr nachschwärmenden Liebhabern, den Drohnen, den zum Gemahl zu küren, der ihr bis zur höchsten Höhe ihres Fluges zu folgen vermag. Nach ihrer Rückkunft in den Stock sieht sie nicht mehr das Licht außer bei Begleitung eines Schwarmes, und ihre Fruchtbarkeit erlahmt erst mit ihrem Tode.)

Digitized by Google

Die Drohnenschlacht

Bleibt nach dem Hochzeitsausfluge der Königin der Himmel noch klar und die Luft warm, sind die Blumen noch ergiebig an Nektar und Pollen, so dulden die Arbeitsbienen in einer Art von Nachsicht und Vergeßlichkeit, oder vielleicht aus übertriebener Vorsicht, noch eine Zeitlang die lästige und verderbliche Anwesenheit der Drohnen. Diese gebärden sich im Stocke wie die Freier der Penelope im Palast des Odysseus. Sie tafeln und schmausen und führen das müßige Leben von verschwenderischen und rücksichtslosen Ehrenliebhabern. Selbstzufrieden und breitspurig, wie sie sind, versperren sie die Gänge, verstopfen die Tore, stören die Arbeit, rämpeln und werden gerämpelt und stehen blöde und wichtig da, von blinder, gedankenloser Verachtung aufgeblasen, aber selbst mit Bewußtsein und Hintergedanken verachtet, und ohne eine Ahnung von der Erbitterung, die sich still häuft, und dem Schicksal, das ihrer harrt. Um nach Herzenslust zu schlafen, wählen sie sich die wärmste Ecke des Stockes zur Ruhestätte, erheben sich lässig, um aus den offenen Honigzellen, die am schönsten duften, nach Belieben zu saugen, und beschmutzen die Waben, auf denen sie sitzen, mit ihrem Unrat. Die langmütigen Arbeitsbienen gedenken der Zukunft und machen den Schaden stillschweigend wieder gut. Von Mittag bis um drei Uhr, wenn die Landschaft in bläulichem Sommerduft liegt und unter dem sieghaften Auge der Juli- oder Augustsonne in seliger Müdigkeit bebt, fliegen sie aus. Sie tragen einen Helm aus riesigen schwarzen Perlen mit zwei hohen lebendigen Federn, ein Wams von falbem Sammet mit lichten Perlen, ein zottiges Fell und einen vierfachen, starren, durchscheinenden Mantel. Dabei machen sie einen furchtbaren Lärm, drängen die Schildwachen beiseite, stören die Lüfterinnen und rennen die Arbeitsbienen um, die mit ihrer Tracht beladen heimkehren. Sie haben das geschäftige, auffällige und rücksichtslose Auftreten von unentbehrlichen Göttern, die geräuschvoll nach einem großen, dem gemeinen Volke unbekannten Ziele aufbrechen. So vertrauen sie sich nacheinander stolz und unwiderstehlich dem weiten Luftraum an, um sich alsbald friedlich auf die nächsten Blumen niederzulassen und ihr Mittagsschläfchen zu halten, bis die abendliche Kühle sie wieder aufweckt. Dann kehren sie in demselben gebieterischen Fluge in den Stock zurück, laufen dort, stets von der gleichen, unentwegten Absicht erfüllt, wieder an die Honigbehälter, stecken den Kopf bis zum Halse hinein, saugen sich wie Schläuche voll, um ihren erschöpften Kräften aufzuhelfen, und schreiten dann wieder schweren Schritts zum Lager, wo der gute Schlaf ohne Sorgen und Träume sie bis zum nächsten Mahle umfängt.

Aber die Geduld der Bienen reicht nicht so weit wie die der Menschen. Eines Morgens läuft die längst erwartete Losung durch den Stock, und die friedlichen Arbeitsbienen werden zu Richtern und Henkern. Man weiß nicht, wer die Losung gibt, sie scheint aus der kalten, verstandesmäßigen Entrüstung der Arbeitsbienen plötzlich hervorzubrechen und erfüllt, sobald sie ausgesprochen ist, wie es der Geist des einmütigen Gemeinwesens will, alsbald aller Herzen. Ein Teil des Volkes steht vom Beutemachen ab, um sich ganz dem Werke der Gerechtigkeit zu widmen. Die schamlosen Müßiggänger, die klumpenweise auf den honigspendenden Wänden sitzen, werden in ihrer Sorglosigkeit überrascht und durch ein Heer von zornigen Jungfrauen plötzlich aus dem Schlaf gerissen. Sie wachen glückselig auf, und doch unsicher, sie

Digitized by Google

trauen ihren Augen nicht recht, und ihr Erstaunen dringt allmählich durch ihre allgemeine Gleichgültigkeit hindurch, wie ein Mondstrahl durch ein sumpfiges Wasser . . . Statt des freien Zugangs zu den schönen, vollen Behältern, die ihre gefälligen Zuckerränder unter ihrem Munde öffneten, finden sie ringsum ein grimmiges Gestrüpp von gesträubten Giftstacheln. Der Dunstkreis der Stadt hat sich verändert, und statt des freundlichen Nektarduftes weht der bittere Anhauch des Giftes, das in tausend Tröpfchen auf den Spitzen der Stachel funkelt und Haß und Rache verbreitet. Aber noch ehe die verblüfften Schmarotzer sich dieser unerhörten Verletzung ihres gesegneten Schicksals bewußt wurden, ehe sie den Umschwung der Glücksgesetze des Bienenstaates begriffen haben, stürmen schon drei bis vier Gerichtsfrauen auf sie los, versuchen ihnen die Flügel zu kappen, den Hinterleib vom Brustkasten abzutrennen, die fiebernden Fühler zu amputieren, die Füße auszurenken und einen Spalt zwischen den Ringen ihres Panzers zu finden, um ihr vergiftetes Schwert hineinzutauchen. Die ungeschlachten, wehrlosen Tiere denken nicht an Verteidigung, sondern suchen zu entfliehen oder bieten ihr dickes Fell den auf sie niederregnenden Schlägen dar. Auf dem Rücken liegend, wehren sie mit ihren starken Fußenden die erbitterten Feindinnen ab, die nicht von ihnen ablassen, oder sie laufen im Kreise herum und reißen den ganzen Haufen zu einem tollen Wirbel mit fort, der indessen bald erlahmt. Nicht lange, so sind sie schon so mitleidswürdig, daß das Mitleid, welches in unserem Herzen nie weit von der Gerechtigkeit wohnt, sofort die Oberhand erlangt und um Gnade bitten würde. Aber umsonst, die harten Arbeiterinnen kennen nur das tiefe, harte Naturgesetz. Die Flügel werden den Aermsten zerrissen, die Fußwurzeln abgetrennt, die Fühlhörner abgebissen, und ihre prachtvollen schwarzen Augen, in denen der Blumenflor sich spiegelte und der unschuldige Prunk des azurenen Sommerhimmels widerstrahlte, brechen im Schmerz und der Trübsal der Todesangst. Die einen erliegen ihren Wunden und werden von zwei oder drei ihrer Henkerinnen sofort nach den abliegenden Kirchhöfen geschleppt. Andere, die weniger schwer verletzt sind, retten sich in einen Winkel, wo sie eng zusammengedrängt sitzen und von einer unerbittlichen Wache blockiert werden, bis sie elendiglich sterben. Vielen gelingt es auch, den Ausgang zu gewinnen und in den Luftraum zu entweichen, wohin ihre Feindinnen sie verfolgen. Aber am Abend, wenn Hunger und Kälte sie quälen, kehren sie scharenweise nach dem Stocke zurück und flehen um Obdach. Doch auch hier finden sie eine erbarmungslose Wache. Am nächsten Morgen beim ersten Ausfluge räumen die Bienen die Leichenhügel der unnützen Riesen von der Schwelle fort, und mit ihnen verschwindet die Erinnerung an das Schmarotzergeschlecht aus dem Bienenstock bis zum nächsten Frühling . . .

Nach dem Strafgericht der Müßiggänger nehmen die starken und wohlhabenden Völker die Arbeit wieder auf, doch mit vermindertem Eifer, denn die Blumen werden immer seltener. Die großen Feste und die großen Trauerspiele sind vorüber. Trotzdem füllen die nahrungspendenden Wände sich zur Vervollständigung der unentbehrlichen Vorräte noch mit Herbsthonig, und die letzten Behälter werden mit dem weißen unverderblichen Wachssiegel verschlossen. Der Wachsbau hört auf, die Geburten nehmen ab, die Todesfälle zu, die Tage werden kürzer und die Nächte länger. Regen und ungünstige Winde, Frühnebel und die Fallen der allzufrüh sinkenden Dämmerung bringen Hunderten der emsigen Arbeiterinnen den Tod vor den Toren, und das

Digitized by Google

ganze kleine Volk, das so sonnensüchtig ist wie die Cicaden Attikas, sieht der drohenden Winterkälte entgegen.

Der Mensch hat sich seinen Anteil an der Ernte schon vorweggenommen ... Er deckt ihre Wohnungen zu, schließt die Eingänge halb, nimmt die unnützen Rahmen heraus und überläßt die Bienen ihrem langen Winterschlaf. Sie ziehen sich dann nach der Mitte des Bienenstockes zusammen und hängen sich an die Waben, aus denen während der Frosttage der Ertrag des Sommers geschöpft werden soll. In der Mitte sitzt die Königin, umgeben von ihrer Leibwache. Die erste Reihe der Arbeitsbienen hängt an den gedeckelten Zellen, über ihnen eine zweite Reihe, auf dieser eine dritte usw. bis zur letzten, die den anderen zur Decke dient. Fühlen die Bienen dieser Deckschicht sich von der Kälte überwältigt, so verschwinden sie in der Masse und werden durch andere ersetzt. Die hängende Traube ist wie eine dunkle Kugel, die durch die Honigwände geteilt wird und sich unmerklich auf und ab, vorwärts und zurück bewegt, je nachdem die Zellen, an denen sie hängt, nachgeben. Denn das Leben der Bienen steht im Winter nicht ganz still, wie man allgemein glaubt, sondern es pulsiert nur langsamer. Durch Zittern mit ihren Flügeln, den kleinen überlebenden Schwestern der Sommerglut, und indem sie je nach den Schwankungen der Außentemperatur bald stärker bald schwächer „brausen", unterhalten sie in ihrem Winterlager eine gleichmäßige Temperatur von der Wärme eines Frühlingstages. Dieser verborgene Frühling aber quillt aus dem Honig, der nichts anderes ist als ein vormals verwandelter Wärmestrahl, der nun zu seiner ersten Form zurückkehrt und wie ein edles Blut durch ihren Wintersitz strömt. Die Bienen, die auf den offenen Zellen sitzen, reichen ihn ihren Nachbarinnen und diese geben ihn wieder weiter. Er geht derart von Hand zu Hand, von Mund zu Mund und erreicht schließlich die letzten Glieder des Schwarmes, in dessen tausend kleinen Herzen nur ein Gedanke und ein Schicksal lebt. Er ersetzt ihnen Sonnenschein und Blumen, bis sein älterer Bruder, die Sonne, an einem schönen Frühlingstage wieder durch die halbgeöffnete Pforte blickt, um mit seinen lauen Blicken, unter denen die Veilchen und Anemonen erblühen, die Bienen vom Winterschlaf zu erwecken und ihnen zu bedeuten, daß der Himmel wieder sein blaues Kleid angetan hat und daß der ununterbrochene Kreislauf des rastlosen Lebens und des frühzeitigen, aber tätigen und glückseligen Sterbens wieder begonnen hat.

Der Fortschritt der Art

Es ist nicht augenscheinlich, aber wer sich ernstlich damit beschäftigt, für den ist es nicht mehr zweifelhaft, daß in der Natur ein Wille herrscht, der danach trachtet, einen Teil der Materie auf eine höhere, vielleicht auch bessere Stufe zu erheben und ihre Oberfläche allmählich mit jenem geheimnisvollen Fluidum zu überziehen, das wir zuerst das Leben, dann den Instinkt und kurz danach den Verstand nennen, ein Wille, der die Existenz alles dessen, was einem unbekannten Ziele zustrebt, zu sichern, zu organisieren und zu erleichtern trachtet. Es steht nicht fest, aber viele Beispiele, die wir um uns haben, laden zu der Annahme ein, daß die Materie, die sich von Urbeginn an dergestalt erhoben hat, gesetzt, daß man sie wägen und zählen könnte, nicht aufgehört hat, zuzunehmen. Ich wiederhole es: die Annahme steht auf schwachen Füßen, aber es ist die einzige über die verborgene Kraft, welche uns lenkt, zu der wir ein Recht haben, und das

Digitized by Google

ist viel in einer Welt, in der unsere erste Pflicht die Zuversicht zum Leben ist, selbst dann, wenn man keine ermutigende Gewißheit darin entdecken würde, und solange es keine gegenteilige Gewißheit gibt. . . .

Was gibt es zum Ersatz für sie, und was sollen wir an ihre Stelle setzen, wenn wir sie verwerfen? Etwa das große Geständnis der gelehrten Unwissenheit, die sich selbst erkennt, ein Geständnis, das gewöhnlich so tatlos und für die Wißbegier, die dem Menschen nötiger ist als selbst die Weisheit, so entmutigend ist, oder die Hypothese von dem Beharren der Arten und der göttlichen Schöpfung, die noch unbewiesener ist, als die unsere, und die den lebensvollsten Teil des Problems für immer von sich abschiebt, indem sie das Unerklärliche zu befragen vermeidet? . . .

Darwins Schüler, insbesondere Hermann Müller, halten eine kleine wilde Biene, die in der ganzen Welt vorkommt, die Prosopis, für den gegenwärtigen Repräsentanten der Urbiene, von der alle uns bekannten Arten abstammen sollen.

Die arme Prosopis steht zu den Hausbienen in etwa dem Verhältnis wie der Höhlenmensch zum glücklichen Großstadtbewohner. Vielleicht hat jeder von uns, ohne darauf zu achten . . . sie schon öfter in einem entlegenen Winkel seines Gartens um Gestrüpp herumfliegen sehen. Sie ist hübsch und lebhaft, und die, welche in Frankreich am häufigsten vorkommt, ist elegant mit weiß auf schwarzem Grund gesprenkelt. Aber unter dieser Eleganz verbirgt sich eine unglaubliche Armut. Sie führt ein Hungerleben. Sie ist fast nackt, während ihre Schwestern in warme, prächtige Pelze gekleidet sind. Sie hat keine Schenkelkörbchen zum Einsammeln von Pollen, wie die Apiden, oder an ihrer statt Schienenbürsten, wie die Andrenen, oder Bauchbürsten, wie die Bauchsammler. Sie muß den Blumenstaub mit ihren kleinen Krallen hervorscharren und verschlucken, um ihn einzutragen. Sie hat kein anderes Werkzeug als ihre Zunge, ihren Mund und ihre Füße, aber die Zunge ist zu kurz, ihre Füße sind schwächlich und ihre Kauwerkzeuge ohne Kraft. Sie kann weder Wachs erzeugen noch Löcher in Holz bohren oder in die Erde graben. Sie legt ungeschickte Gänge im weichen Mark der trockenen Brombeeren an, baut ein paar grobe Zellen hinein, versieht sie mit etwas Nahrung für die Brut, die sie nie erblicken wird, und nach Erledigung dieser armseligen Aufgabe, deren Ziel sie nicht kennt, ebensowenig wie wir es kennen, stirbt sie, einsam auf dieser Welt, wie sie gelebt hat, in einem Winkel . . .

Eine gewisse Anzahl ihrer Schwestern, die zu Rassen mit besseren Werkzeugen und größerer Gewandtheit gehören, wie z. B. die reich gekleideten Seidenbienen (Colletes) oder die sonderbaren Blattschneider des Rosenstockes (Megachile centuncularis), leben in derselben tiefen Vereinsamung, und wenn zufällig ein anderes Wesen mit ihnen zusammenwohnt und ihr Obdach teilt, so ist es ein Feind oder gar ein Schmarotzer . . .

Indessen regt sich schon bei den Bienenarten, die man etwas zu kategorisch als „einsame Bienen" bezeichnet, der soziale Instinkt wie eine unter dem Druck der auf allem primitiven Leben lastenden Materie erstickte Flamme . . .

Es ist wunderbar, fast rührend zu sehen, wie die neue Idee zuerst in der Finsternis tastet, die alles auf Erden Entstehende umhüllt. Sie geht aus der Materie hervor und ist noch ganz Materie. Sie ist nichts als Hunger, Furcht und Kälte, in etwas noch Gestaltloseres umgesetzt. Sie

Digitized by Google

schleicht unsicher um die großen Gefahren, die langen Nächte, den Einbruch des Winters und einen zweideutigen Schlaf herum, der schon fast Tod ist.

Holzbienen (Xylocopa) sind starke Bienen, die ihr Nest in trockenes Holz graben. Sie leben immer einsam. Trotzdem kommt es gegen Ende des Sommers vor, daß man einige Exemplare einer besonderen Art, der Xylocopa cyanescens, in einem Asphodelenkelche frostig beieinander kauern sieht, um den Winter gemeinsam zu verbringen. Diese zögernde Brüderlichkeit ist eine Ausnahme bei den Holzbienen; aber bei ihren nächsten Verwandten, den Ceratinen, wird sie schon zur unveränderlichen Gewohnheit...

Bei anderen Apinen nimmt die sich noch suchende Idee andere Gestalt an. Die Mörtelbienen (Chalicodoma) oder Maurerbienen, die Bürstenbienen (Dasypoda) und Ballenbienen (Halictus) vereinigen sich in zahlreichen Kolonien zum Nesterbau. Aber dies ist ein illusorisches Gemeinwesen von lauter Einsiedlern. Keinerlei Einvernehmen, keine gemeinsame Tat. Eine jede ist in der Menge tief vereinsamt und baut sich ihre Wohnung für sich selbst, ohne sich um ihre Nachbarn zu kümmern . . .

Aber bei den Grabbienen, den Vettern der Dasypoden, dringt plötzlich ein kleiner Lichtstrahl hervor und wirft einen Schein auf die Entstehung eines neuen Gefühls in dem zufälligen Beieinander. Sie vereinigen sich nach Art der vorigen, und jede gräbt ihre eigene unterirdische Höhle für sich, aber der Eingang, das von der Erdoberfläche nach ihren getrennten Behausungen führende Schlupfloch, ist gemeinsam. . . .

(Hier ist) die Idee der Brüderlichkeit durch die Mauer gedrungen, die zwei Welten schied. Es ist nicht mehr der Winter, der Hunger oder die Todesfurcht, der sie dem Instinkt in entstellter und törichter Form abzwingt, es ist das tätige Leben, das sie einflüstert. Aber auch diesmal kommt sie nicht weit in dieser Richtung. Trotzdem verzagt sie nicht, sie versucht andere Wege einzuschlagen. So bringt sie bei den Hummeln durch, nimmt in ihrer veränderten Atmosphäre Gestalt an, reift und bewirkt die ersten entscheidenden Wunder.

Die Hummeln, diese großen, zottigen, geräuschvollen, furchteinflößenden und doch so friedfertigen Bienen, die wir alle kennen, sind zunächst einsam. Von den ersten Tagen des März an beginnt das fruchtbare, überwinterte Weibchen sein Nest zu bauen, entweder unterirdisch oder in einem Busche, je nach der Art, zu der es gehört. Es ist allein auf der Welt im erwachenden Lenze. Es räumt die gewählte Stelle auf, gräbt ein Loch und tapeziert es aus. Dann legt es ziemlich unförmige Wachszellen an, versieht sie mit Honig und Pollen, legt Eier, bebrütet sie, pflegt und ernährt die auskriechenden Larven und sieht sich alsbald von einer Töchterschar umgeben, die bei allen inneren und äußeren Arbeiten Hand anlegt und zum Teil gleichfalls Eier legt. Der Wohlstand nimmt zu, der Zellenbau wird besser, die Kolonie wächst. Die Gründerin bleibt die Seele und Hauptmutter des Ganzen und steht an der Spitze eines Königreiches, das schon ein Ansatz zu dem unserer Hausbiene ist. Uebrigens ein recht grober Ansatz. Der Wohlstand ist beschränkt, die Gesetze sind unklar und werden schlecht befolgt, der Kannibalismus und Kindermord der Urzeit tauchen immer wieder auf, die Architektur ist formlos und weitläufig, aber was beide Stadtbildungen am meisten unterscheidet, ist, daß die eine permanent und die andere vorübergehend ist. In der Tat verschwindet die Hummelstadt im Herbst vollständig, ihre drei- bis vierhundert Bewohner sterben, ohne eine Spur ihres Daseins

Digitized by Google

zu hinterlassen, all ihre Arbeit ist umsonst; es überwintert nur ein einziges Weibchen, das im nächsten Frühjahr in derselben Einsamkeit und Armut die fruchtlose Arbeit der Mutter wieder aufnehmen wird. Nichtsdestoweniger ist die Idee sich hier ihrer Kraft bewußt geworden. (... Aber allmächtig und fast vollkommen inkarniert sie sich) in einer anderen Sippe, der vorletzten der Rasse, der unmittelbaren Vorgängerin unserer Hausbiene, die ihre Krone bildet, nämlich in der Sippe der Meliponiten, die in die tropischen Meliponen und Trigonen zerfällt.

Hier ist bereits alles so organisiert wie in unserem Bienenstocke: eine einzige Mutter, unfruchtbare Arbeiterinnen und Drohnen. Einige Einzelheiten sind sogar besser eingerichtet. Die Drohnen sind z. B. nicht vollständig müßig, sie schwitzen Wachs aus. Das Eingangstor ist sorgfältiger geschlossen, in kalten Nächten durch eine Tür, in warmen durch eine Art von Vorhang, der die Luft durchläßt.

Aber das Gemeinwesen ist weniger stark, das gemeinsame Leben weniger gesichert, das Gedeihen beschränkter als bei unseren Bienen, und überall, wo man diese einführt, beginnen die Meliponiten vor ihnen zu weichen. ...

(Unsere Hausbiene aber bildet, wie gesagt, die Krone dieser Entwicklung, den obersten Endpunkt der Spirale, die aus der Nacht der Materie zum Licht durchgeistigten Lebens führt.) Und wenn die Bienen uns nichts anderes offenbart hätten als diese geheimnisvolle Spirale zum Lichte in der allmächtigen Nacht, so wäre dies doch genug, und wir hätten die Zeit nicht zu bedauern, die wir dem Studium ihrer kleinen Gebärden und bescheidenen Gewohnheiten gewidmet haben, die unsern großen Leidenschaften und stolzen Geschicken so fern und doch so nahe stehen.

Rundschau

Allgemeineres

Von der Schillerstiftung

In diesen Wochen haben Tausende vielleicht zum ersten Male erfahren, was die deutsche Schillerstiftung eigentlich sei. Der warmherzig launige Aufruf Hans Hoffmanns, den die Zeitungen so bereitwillig nachdrucken, schafft aber doch die Tatsache nicht aus der Welt, daß hier für eine sehr wichtige Gruppe von „Kopfarbeitern" — so wollen wir die Dichter und Schriftsteller diesmal kategorisieren — mit dem Klingelbeutel umgegangen wird. Und warum? Um sie und die Ihrigen vor unverschuldeter Not zu schützen. Wie ist diese denn möglich bei unseren literarischen Schutzgesetzen? Sie ist es eben doch und würde bestehen, wären die Gesetze noch um vieles besser und bindender, engmaschiger sozusagen, als sie sind.

Da soll nun also das Almosen der Nation helfen. Seien wir nicht ungerecht: es hat vielen geholfen, in aller Stille, und verdiente Leute waren gewiß häufiger dabei als unverdiente. Immerhin, ein Almosen bleibt ein Almosen, und es drückt auch dann, wenn man so viel Recht darauf erworben hat, daß es aufhört, Almosen zu sein und unzulängliche Entschädigung wird. Wo aber Rechte sind, da müssen auch Pflichten sein. Und es besteht ja wohl in den weitesten Kreisen der Nation kein Zweifel über diese Pflichten der materiellen Entschädigung derer, die ideelle, die geistige und seelische Werte schaffen. Also gibt man eben — das Almosen.

Ja, so läuft die liebe Logik bequem im Kreise herum. Als aber vor Jahren Avenarius im Kunst-

Digitized by Google

wart vorschlug, dieses Almosen in eine gesetzliche Steuer derer umzuwandeln, die aus den geistigen Gütern wirtschaftlichen oder geistigen Nießbrauch ziehen, als eine „Goethestiftung" vom Reiche mit 250000 Mark jährlich ausgestattet und durch eine geringfügige Steuer aus dem Erlös der Werke Verstorbener ergänzt werden sollte — wo war da die nachhaltige Unterstützung der Presse? Wie wenige neigten damals auch nur zur ernsthaften Erörterung des Vorschlages? Ja, es ist bequemer, die große Trommel zu schlagen, wenn es gilt, die Wohltätigkeit aufzurühren. Würdiger aber scheint es uns, das, was man verdient, zu fordern, statt es sich als Geschenk in die Hand drücken zu lassen.

Nun, die Zeiten ändern sich und bringen wohl auch noch einmal eine solche gesetzlich anerkannte Entschädigungspflicht der Nation an ihre künstlerischen Kopfarbeiter zur Reife. Heute können wir wenigstens von den leisen Regungen zum Beginn einer „Abgabe" statt der herkömmlichen „Gaben" eine hervorheben, die prinzipielle Bedeutung hat: Direktor Marterſteig in Köln a. Rh. hat es durchgesetzt, daß drei Prozent aller Einnahmen aus Schillerstücken seiner vereinigten Stadttheater der Schillerstiftung überwiesen werden. Es versteht sich nun wohl von selbst, daß mindestens die sicher dotierten Hofbühnen nicht hinter einem städtischen Theater zurückbleiben können.

Literatur

Edles Material

In dem Aufsatz „Poetisch" (Kw. XIV, 13) hat Avenarius darauf hingewiesen, daß bei der Empfindung des im echten Sinne „Poetischen" dies eine große Rolle spielt, daß uralte Vorstellungen in das Bewußtsein eines Menschen von heute neu hineindringen. Dieses Moment ist so wichtig, daß ich den Versuch für lohnend halte, ihm nachzugehen, sei es auch von einer etwas anderen Richtung her.

Es ist wahr, daß die Kunst nicht völlig abhängig ist von der Qualität des Materials, das zur Darstellung gebraucht wird. Aber doch weiß ein jeder Künstler, wie viele unwägbare und doch sehr gewichtige Werte darin ruhen. Und jeder Künstler wünscht sich, mit recht edlen Materialien umgehen zu dürfen.

Für die Dichtung nun ist die Sprache das Material, und es ist bekannt, daß viele ihrer feinsten Wirkungen mit dem rein Klanghaften, man möchte sagen Musikalischen des Wortes zusammenhängen. Aber die Sprache ist nicht nur Klang, sie ist auch Vorstellung, Anschauung, ja Geist, Charakter. Es ist ein ganz anderes — sagen wir — Volkstemperament, das die kurze entschlossene, konzentrierende Konstruktion des lateinischen Ablativus absolutus, als das die bedächtig abwägende langsame Konstruktion des deutschen Satzes mit „nachdem" gebaut hat. Es ist eine andere Anschauung, die die Sonne männlich, als die sie weiblich erblickt. Ist es nun unzweifelhaft, daß die eigentlich intimen Wirkungen der Kunst nicht erreicht werden können von jemandem, der sein Material nicht liebt, dessen Struktur nicht kennt und nicht beachtet, so gilt für den Schriftsteller, daß nichts, was die Technik angeht, so wichtig für ihn ist, als dies, daß seine Sprache ihm etwas Lebendiges sei, auf dessen Willen er eingeht, mit dem er verkehrt, diskutiert, verhandelt, kämpft, sich schlägt, sich versöhnt. Fünf fremde Sprachen ersetzen nicht die Kenntnis der Vergangenheit der eigenen Sprache. Natürlich meinen wir nicht eine Wissenschaft und das, was eine Wissenschaft über den Bau einer Sprache auszumachen versteht oder vorgibt. Wir meinen den lebendigen

Digitized by Google

Hauch, die Anschauungskraft, den Geist und Duft. Deshalb werden wir es immer für einen Schriftsteller als etwas vom Wichtigsten erachten, daß er in seiner Sprache nach rückwärts bewandert sei.

Indessen dies ist nun etwas, wozu wir nicht anders helfen können, als ermunternd und hinweisend. Es gibt aber eine Möglichkeit, den Geist der Sprache zu beschwören, auch ohne unmittelbar die alten Sprachformen wieder zu erwecken. Man kann die Vorstellungen und Anschauungen, dieselben, welche die Sprache gebildet haben und in ihr leben, in ihren kleineren oder größeren Kristallisationen, wie sie in Lied und Märchen, in Reim und Rätsel, in Sage und Spruch uns vorliegen, in sich lebendig werden lassen. Die Anschauungskraft, die in ihnen und in der Sprache lebt, kann so in einen übergehen, und man wird dem Künstler gleichen, der in einem sehr edlen, d. h. unter sehr hohem Druck entstandenen Gesteine, wie Marmor, arbeitet.

Die Germanistik hat nun ein Jahrhundert lang in dem alten Gestein geschürft. Es sind ungeheure Massen ausgegraben und bloßgelegt. Nur leider hat man nicht nach dem Wert der Gesteine gefragt, sondern alles nebeneinander gelegt, was nur nicht oberste Humusschicht war. Es liegen Edelsteine unerkannt und gleicher Ehren gewertet neben Schlackenresten und alten Küchenabfällen. Der wunderbarste Samen und der schierste Unrat. Man kann sagen, die Schätze sind näher gebracht, aber nicht eigentlich gehoben. Es gibt ungeheure Sammelwerke — für Wissenschaftler. Wer mit ästhetischem Interesse kam, der war von vornhinein verdächtig, und jedenfalls gab es keinerlei Ermunterung für seine Arbeit. Die ästhetische Askese stand in hohem Ruhm. Nun wollen wir dieser Wissenschaft durchaus nicht dreinreden. Vielleicht sehen aber ihre Vertreter selbst ein, daß, wenn ihre Arbeit für das Leben Nutzen und Wert schaffen soll, sie vor allen Dingen die Nutzung nicht verdächtigen, sondern womöglich erleichtern sollen, die diese Schätze für die lebendige Anschauung fruchtbar zu machen sucht; und das ist natürlich nur durch ästhetische Zuchtwahl möglich.

Was uns fehlt, sind Sammlungen, die auf wirkliche Werte hin gesichtet sind und zwar einmal schon, weil es keine Möglichkeit gibt, durch die ungesichteten hindurchzukommen. Dann aber hat schon Ende der dreißiger Jahre Hebbel in der Rezension einer Sagensammlung die unbeachtet gebliebene aber äußerst bedenkenswerte Forderung aufgestellt, man müsse in solchen Sammlungen vor allem „das Willkürliche und völlig Ohnmächtige, das sich auch in diesem Kreise findet, von dem Lebengehaltigen und Bedeutenden" ausscheiden. Solche Dinge, sagt er des ferneren, solle man weglassen, „die sich, statt auf einen mystischen Zug der Natur, auf offenbare Albernheit und handgreiflichen Unsinn stützen. Der Aberglaube ist nur so weit zu achten, als er, wenn auch nicht ist was er sein sollte, doch wirklich Etwas ist; das Absurde und durchaus Fundament- und Inhaltlose hat keinen Wert". Wenigstens, fügen wir hinzu, keinen anderen Wert als den, Material für eine Wissenschaft zu sein. **Bonus**

Ⓐ **Karneval, Gedichte von Arthur Boden** (Verlag von O. A. Boden, Arnsdorf in Sachsen)

Arthur Bodens Gedichte charakterisieren sich deutlich als ein Anfängerwerk. Dem seelischen Reifegehalt nach stehn sie zum Teil noch auf jener Stufe, auf der man „wilden Haß" als Kennzeichen echter Mannheit betrachtet und ihn vom

Digitized by Google

Himmel zu seiner Vollendung erfleht. Das bedeutet nun freilich ästhetisch nicht den geringsten Einwand. Könnte Boden seinen Empfindungen, einem tief und leidenschaftlich erregten Gewühl von Jünglingsgedanken und -gefühlen, die ihrem Streben nach weit über dem Durchschnitt emporragen, ästhetisch überzeugenden Ausdruck verschaffen, wir müßten ihm Dank wissen. Das aber kann er für's erste noch nicht in dem Maße, daß er ein künstlerisch anschauliches Bild seiner Innenwelt enthüllte. Immerhin, Elemente zum Gestalten echter „Gedankengesichte" finden sich bei ihm schon jetzt, ja hin und wieder schimmern durch die rhetorisch allegorischen Masken seiner Darstellung Einzelzüge lebendiger und eigenartiger Schönheit hindurch, so unentschieden auch im übrigen bei ihm literarische Einflüsse mit einer unverkennbaren Selbständigkeit ringen. Es sind nur einige wenige glückliche Züge gegenüber der Menge des Mißlungenen, aber sie scheinen mir kräftig genug zu sein, um auf sie hin etwas von der Entwicklung des Dichters erwarten zu dürfen.

Das ratlose Umherirren dessen, der „seiner Brüder Heimatspur" ins „fremde" All entwichen, wird sie nicht dem Gefühl voll anschaulich, wenn er klagt:

Und meine Seele stürzt, Natur,
In deinen ewigen Gassen.

Wächst nicht dem Wandrer im Nebel der Widerhall der eignen Schritte traumlebendig als Widerhall des eignen Wesens zum Gespenste des Doppelgängers auf?

...In den feuchten Dämmerschwaden
Neben her
Gewaltige Tritte
Hör ich stampfen,
Und wir eilen.
Und ich kenne
Dich, Geselle!

Nicht mein Blick sucht
Dich zu greifen!
Denn es hängt in
Jeder Kammer
Dieses Herzens
Dein Gepräge.
Und es schreitet,
Wie wir schreiten,
Deine Rede....

Und wie kräftig bei aller Schlichtheit weiß Boden den Schmerz einziehn zu lassen in der „Nachtwache":

Eingeschlafen
Sind die Häuser,
Eingeschlafen
Markt und Kirchtor,
Durch die Straßen,
Uebernächtig,
Reitet der Schmerz.

In der letzten
Bittern Gasse
Steigt er ab ...

L Weber

Wider den „Schmutz"

Im Buchhandel regt es sich: eine Anzahl namhafter Firmen hat ein Rundschreiben unterzeichnet und versandt, das mit den Worten schließt: „Sind sie bereit, vereint mit uns gegen diesen schlimmsten Feind unseres Volkes energisch vorzugehen, so erbitten wir Ihre Zustimmung und Angabe Ihrer Firma, damit wir Ihnen jeweils weitere Mitteilungen zugehen lassen können. Die Liste der zustimmenden Firmen wird später veröffentlicht werden." Dem Rundschreiben beigelegt ist die Rede, die Justus Pape auf dem Kölner internationalen Kongresse im Vorjahre über den Buchhandel und die unsittliche Literatur gehalten hat.

Vielleicht hätte man diese Rede besser nicht beigelegt; denn sie ist kein Meisterstück und wird, wie ich fürchte, manchen abschrecken. So heißt es da, daß der Verlagsbuchhandel die Pflicht habe, Manuskripte mit sittlich-anstößigem Inhalte zurückzuweisen. Als Beispiel dafür, was anstößig sei, wird dann ein Roman von Adolf Paul gestreift, der das Problem der Blutschande zwischen Mutter und Sohn behandelt. Auch eine Kritik im Kunstwart verurteile das Buch als abstoßend und unbefriedigend. „Auch eine Kritik" — wir blättern nach (XVIII, 1); was steht da? Das Buch sei „ganz ge-

Digitized by Google

wiß nicht unsittlich empfunden", nur wirke „sein ethischer Ernst nicht groß genug mit" und endlich wird, trotz einiger Gewaltsamkeit auf eine „fruchtbare Unruhe des dichterischen Talentes" geschlossen. Dies und noch einiges andere steht da. Aus alledem sprach für Herrn Pape wesentlich das eine: „auch der Kunstwart" — das heißt in diesem Falle also: auch er hat moralische Bedenken gegen „ein so widerliches Manuskript", gegen „derartige Ausspintisierungen sensationslüsterner Autoren".

Davon ist aber der Kunstwart oder richtiger sein kritischer Vertrauensmann sehr weit entfernt. Und er möchte es ablehnen, Eideshelfer in einer Sache zu sein, die derart ästhetisch hilflos und auch sonst mindestens nicht ganz klar vertreten wird. Wir zweifeln ja nicht, daß die Absicht, wider den Schmutz vorzugehen, gut ist. Wir können auch die öffentlich nachdrückliche Kundgebung dieser Absicht gutheißen. Aber es steht zu fürchten, daß die Aufforderung an die Buchhändler, sich für anständige Menschen zu erklären, als eine Art moralischer Zwangsforderung aufgefaßt werden und kein ganz zweckentsprechendes Ergebnis zeitigen dürfte: Die weniger anständigen werden die Erklärung sehr gern und bereitwilliger öffentlich abgeben, als die übrigen, für die sich die Abneigung gegen den „Schmutz" doch wohl von selbst versteht. Solange aber die buchhändlerischen Vorkämpfer gegen ihn noch so trübe Vorstellungen haben von dem, was „Schmutz" sei, — solange wird man das angekündigte „energische Vorgehen wider diesen schlimmsten Feind unseres Volkes" nicht ganz ohne Besorgnis abwarten müssen. E Kalkschmidt

Soeben beim Abschluß dieses Heftes trifft uns die Nachricht vom Tode Hermann v. Linggs. Wir werden auf sein Lebenswerk nächstens eingehn.

Berliner Theater

Mit der Direktion Lindau („Deutsches Theater") treibt das Schicksal noch im Tode seinen Spaß. Was ihr während des ganzen langen Spieljahrs nicht beschieden war, das wirft es ihr am trüben Ende ihrer Laufbahn in den Schoß: einen regelrechten fröhlichen Erfolg. Doch „daß Glück ihm günstig sei, was hilft's dem Stöffel? Denn regnet's Brei, fehlt ihm der Löffel". Die Früchte der günstigen Aufnahme, die Wilhelm Meyer-Försters „Vielgeprüfter" fand, wird die jetzige Direktion nicht mehr pflücken; ihre Totenglocken läuten schon, und der glückliche Erbe Reinhardt rüstet sich zum Einzuge. Diesem Nachfolger freilich möchte man andere Stücke wünschen als den Meyer-Försterschen Schwank; unter ihm, von dem man wieder eine künstlerische Regeneration der einst so stolzen, jetzt so bescheidenen Bühne erwartet, wäre das Stück zweifellos als zu leicht befunden worden. Denn im günstigsten Falle handelt es sich hier doch nur um eine Mischgattung zwischen sorgloser Posse und tieferer Komödie, die mit einem Auge nach Hauptmanns „Crampton" und „Biberpelz" oder besser nach Wolzogens „Lumpengesindel" hinüberschielt, und schließlich froh ist, wenn sie in Blumenthal-Kadelburgs magerem Erdreich ein paar Regenwürmer findet. Was sich anfangs als kecke, antiphiliströse Satire auf die staatliche Examensnot anläßt, torkelt bald ziel- und witzlos im Labyrinth deutscher Lustspielwillkür umher. Der malkontente Schwiegerpapa, der mit Frau, Tochter, Enkeln und Amme nach Berlin eilt, um dem Monsieur Schwiegersohn, dem zweimal durchs Assessorexamen gerasselten Referendar, ob seiner Kostspieligkeit gehörig die Leviten zu lesen, gerät in dem Sündenbabel auf galante Ab-

Digitized by Google

wege und verlöre, als die Sonne seine zärtliche Schwäche an den Tag gebracht, in hochnotpeinlicher Magistratssitzung beinahe sein Stadtratamt, wenn ihn der inzwischen als „freier" Berliner Journalist glänzend rehabilitierte Schwiegersohn nicht mit unwiderstehlichem Plaidoyer aus der Patsche zöge. Dazwischen treiben eine souveräne Amme, ein erstaunlich moralisches Zimmervermieterpaar und ein paar kleinstädtische Magistratspersonen ihr Wesen. Einige dieser Figuren haben Ansätze zu eigenartigerer Charakterkomik, aber nichts lebt sich recht aus, der heitere, befreiende Zug fehlt, der aus kleinen Späßen das große Lachen löste. Es ist tröstlich zu erfahren, daß der Verfasser von „Alt-Heidelberg" zu Feierstunden einen Ehrgeiz in sich nährt, der über das Flachland des Studentenstückes kräftig hinausstrebt; eine Lebenskomödie aber, wie er sie hier doch wohl hat geben wollen, will aus volleren und ursprünglicheren Quellen gespeist sein, als er in seinem „Vielgeprüften" aufgegraben hat. Daß man ihm im „Deutschen Theater" so freigebigen Beifall zollte, zeugt nur von neuem für den hohen Grad von literarischer Bescheidenheit, zu dem die Leitung Lindaus die Besucher dieses Hauses mittlerweile erzogen hat. **Ernst Detleff**

Der Schauspielerberuf als letzte Rettung

Sehen wir uns die jungen Leute an, die zur Kunst streben: Der eine hat seine Mutter nach der Natur gezeichnet, der andre eine Landschaft in erträglichen Farben auf die Leinwand gebracht; der Dritte schnitzt einen rührenden Christus in Holz, der Vierte zeigt seine musikalische Begabung durch Partiturenspiel, der Fünfte endlich bringt ein Gedicht oder eine Novelle bei einer ernsten Zeitschrift an. Hier liegen überall sichtbare Motive zugrunde, die zu einer bestimmten Kunstgattung hindrängen. Wenn dann schließlich doch ein Irrtum über die Begabung vorliegt, so scheidet beim Vertriebe der künstlerischen Arbeiten gar bald der ganz Unfähige aus: niemand bezahlt ihn.

An welchen äußeren Zeichen aber erkennt sich der künftige Schauspieler und woran erkennen ihn die Freunde? Er läuft häufig ins Theater, kann ein paar Gedichte auswendig und deklamiert sie lauter, als seine Mitschüler es vermögen. Ueberdies ist er eitel, trägt ungescheiteltes Haar und eine flatternde Künstlerschleife. Das sind so ziemlich alle Grundlagen, die ihn veranlassen, einen Bühnenmenschen um Unterricht zu bitten. Von innen heraus aber treibt den Durchschnittsanfänger meist nur die Faulheit, die Furcht vor dem festen Stundenplane der Bürgerlichkeit. Er weiß ja nichts von den mühseligen Proben, die von früh neun Uhr oft bis nachmittags um fünfe dauern, weiß nichts von der Qual des nächtlichen Rollenlernens. Er sieht nur des Abends Glanz und Ruhm, liest viel von hohen Gagen und zappelt danach, aus seiner „engen Umgebung" herauszukommen. Er findet auch einen Lehrer — wer fände ihn nicht? — und nach Jahr und Tag ein Engagement, das ihm etwa 80 Mark monatliche Einkünfte verspricht; und die laufen ein Semester lang. Nun ist er dem Teufel verfallen, der ihn nicht wieder losläßt. Bleibt er faul und eitel, so wächst er nicht in die Höhe und zieht, um auch ferner faul und eitel bleiben zu können, von Theaterchen zu Theaterchen. Er wirkt im Chor mit, spielt kleine Rollen und schleppt sich mit seinem Lohn durch ein Leben, das öder und entwürdigender ist als irgend ein bescheidener Beruf hinter dem Ladentische oder am Pult. Er braucht gar nichts zu können und wird doch

Digitized by Google

bezahlt, weil die Bühne nicht nur Talente als Pfeiler, sondern auch Figuren als Füllmaterial benötigt.

Aber ich will von noch viel traurigeren Erfahrungen reden, von der Bühne als letzter Rettung! Es häufen sich in der jüngsten Zeit bei mir die Besuche von Mädchen im Alter von einigen zwanzig Jahren; sie stellen sich zur Prüfung vor und wollen zum Theater gehen. Mit ihren sechzehnjährigen Schwestern wurde ich immer schnell fertig, wenn es ihnen an Temperament und Talent gebrach; sie glaubten mir und nahmen nicht allzu schweren Abschied von ihrem Traume. Hier aber stoße ich jedesmal auf Hindernisse, auf Widerspruch: es bleibe, sagt die eine, ihr nichts mehr übrig: sie müsse Schauspielerin werden, denn zu Hause halte sie es nicht mehr aus. Man achte auf die Begründung! Oder die andre: erst jetzt habe sie die Erlaubnis von den Eltern erwirkt, die sich früher dem Plane widersetzt hätten. Ich biete meine ganze Beredsamkeit auf, ihnen die Schattenseiten unsres Berufes klarzumachen. Ich erkläre ihre Freunde für leichtsinnige Menschen, die ihnen gegen die innere Ueberzeugung zugeredet hätten. Ich spreche ihnen das Gedicht oder das dramatische Bruchstück, das in ihrem Vortrage mißlungen war, selbst vor, um sie auf die gröbsten Unterschiede in der Wiedergabe hinzuweisen — hilft alles nichts, sie beharren auf ihrem Vorsatze. Die feineren Naturen unter ihnen haben wohl auch wirklich eine kleine künstlerische Sehnsucht; aber sie wollen nichts davon wissen, diese Sehnsucht durch eine liebhaberische Beschäftigung mit Museumsherrlichkeiten oder literarischen Werken zu befriedigen. Und nun werde ich deutlicher und nenne den eigentlichen Grund ihres plötzlichen Ehrgeizes: sie haben, bevor sie zwanzig Jahre alt wurden, an den Schauspielerberuf niemals ernstlich gedacht, sondern auf den Mann gewartet, der sie zur Ehe führen sollte; und nun sich dies Frauenschicksal nicht erfüllt hat, greifen sie nach einem Halt in die blaue Luft. Sie sind zwar nicht begabt, sind ohne Feuer und Phantasie, aber sie wissen, daß viele Schauspielerinnen unbegabt sind und doch gefallen. Die Rechnung ist einfach: sie versuchen's auch mit Schminke und Kostümen, kein andrer Beruf verlangt so wenig!

Die Tränen fließen dann reichlich, und ich sehe in verwirrte Menschenherzen hinein. Aus dem schauspielerischen wird im Nu ein soziales Problem, das hier aufzurollen ich nicht geeignet bin. Aber hinzufügen will ich noch, daß diese Vierundzwanzigjährigen von mir weg zu willigeren Kollegen gehen und dort meist ihre vorläufige Genugtuung finden. Ein Jahr später lese ich dann von ihnen als etwa nach Znaim engagierten Schauspielerinnen. Und nach aber einem Jahre begegne ich ihnen in der Großstadt wieder als sittsamen Töchtern einfacher Mütter, und sie schlagen vor mir die Augen nieder. Oder sie haben sich inzwischen in den Liebhaber des Znaimer Theaters verliebt und ziehen mit ihm von Dorf zu Dorf, indem sie die Gage von zweimal fünfundsiebzig Mark zusammenschießen und auf zwei gute Benefize hoffen. Oder sie sind irgendwie äußerst elegant geworden und haben sich so ins Rettungslose gerettet durch den Beruf, ohne den sie „nicht leben" zu können vermeinten. Ferdinand Gregori

Musik

⑥ Das Tonkünstlerfest in Graz

Von Musikfesten erwartet man kaum, daß sie Stil haben; sie haben Zwecke und deshalb mehr Charakter als Stil, mehr Gegensätze als

Digitized by Google

Einheitlichkeit. Einmal soll jungen Begabungen eine erste Oeffentlichkeit geschaffen, dann großen Halberkannten ein weiteres Feld geöffnet werden, oder es soll dem Gastlande Höflichkeit geschehen, und endlich schläft der nie schlummernde Egoismus auch zu Festzeiten nicht und bringt Musikstücke ins Programm, die oft Niemandem Freude machen, ausgenommen dem Autor selbst. Von alle dem war etwas auf dem schönen Musikfeste in Graz: eine vier Tage währende Ausstellung, auf der Gesellen und Meister, verstandene Berühmtheiten und unverstandene, Oesterreicher und Reichsdeutsche ihr Plätzchen hatten, und wo es auch einen ganz kleinen Egoistenwinkel, eine Opportunitätsecke gab. Nicht oft waren die Festlichkeiten auch Erlebnisse, und unser Allerbestes wurde selten gerufen, unser Allertiefstes selten berührt. Aber ein Gutes kam heraus: man erkannte die Rangordnung der Geister, die Stärken der südlichen und der nördlicheren Musikkultur, und wenn die Riesenkonzerte, auf die man ein Wort der alten Mensuralmusik variieren kann, nämlich crescunt in duplum, vielleicht der Empfindungsfrische abhold waren, so steigerten sie doch die Kunst des Zuhörens und damit auch das kritische Vermögen. Einige neue Männer, von denen die Orchestermusik der nächsten Jahre Befruchtung erhalten könnte, seien genannt: Otto Naumann, Ernst Boehe und Julius Weismann, drei Talente, von denen Naumann vielleicht das theatralischeste, Weismann das populärste und Boehe das bedeutendste ist. Naumann führte ein großes Chorwerk „Der Tod und die Mutter", auf, das durch die Inkongruenz zwischen dem kleinen rührenden poetischen Thema und der massigen musikalischen Inszenierung den noch nicht „siegreich vollendeten" — an der schönen, in der Diatonik verharrenden Schlußseligkeit den hoffnungsreichen Musiker erkennen ließ. Etwas Verwandtes hat ja auch Gustav Mahler in den Rückertschen Kindertotenliedern behandelt; aber ihm — und darin zeigt sich seine artistische Ueberlegenheit — genügt ein Kammerorchester und eine Singstimme, das kleine häusliche Unglück vorzuführen. Ob dem Liede überhaupt das Orchester der angemessene Ausdruckskörper sei, gehört auf ein anderes Blatt. Das Gleichnishafte, Andeutende der Klavierbegleitung geht leicht verloren; jedenfalls ist bei Naumann das große Orchester mit dem großen geteilten Chor und den Soli ein Zuviel, ebenso wie das große symphonische Orchester bei den sonst beachtenswerten „Liedern der Liebe", die Siegmund von Hausegger auf Lenausche Gedichte gesetzt hat. Weismanns reizendes „Fingerhütchen" (nach C. F. Meyer) fiel zwischen den Instrumentalkolossen durch seine Unkompliziertheit auf; vielleicht meldete sich hier eine Begabung für die künftige komische Oper. „Odysseus' Heimkehr" von Boehe erregte durch seine Kompliziertheit Aufsehen. Was der kaum 24jährige Musiker „kann"! Ein lebendiger Beweis dafür, welch enorme instrumentale Technik Deutschland erlernt hat. Man möchte „ausstellen", daß Boehe zu viel kann, und möchte gerade von ihm — denn auch das könnte er — wünschen, daß er sich bescheide, daß er uns tiefer beglücke als laut verblüffe, daß er uns so etwas bereite, wie es Jean Paul im Sinne hatte: „Welche Stunden und Seelen und Körper müßten sich aneinander reihen, um Dir nur eine einzige Innenfeier zu bereiten, welche Du von der Tonkunst in einer Minute wie von unsichtbaren Händen empfängst! Habe groß und selig

Digitized by Google

geweint, wie Du nur willst: die Tonkunst spricht Dir Dein Herz nach und bringt Dir alle Tränen wieder".

Max Schillings, der sich mit Straußens Heldenleben zusammen in ein kürzeres außerordentliches Konzert bescheiden zurückgestellt hatte, könnte als ein über der Technik stehender, jedes Ausdrucksmittel vornehm verwaltender Meister jungen Künstlern Vorbild sein. In den Kammerkonzerten trat außer Hans Pfitzner, der ein Streichquartett brachte, Max Reger mit neuen Klaviervariationen hervor: modern als Tonalitätserweiterer, rückschauend (im besten Sinne) durch die Zeichnung, die er über die Farbe stellt, bedeutungsvoll durch seine musikalische Ader. Manches Anregende muß ich hier übergehen, manches Zeitraubende aus Höflichkeit verschweigen; die einfache Erwähnung bekannter und unbekannter Namen hat für den Leser wenig Sinn. Von Liszt, dem Stifter des Vereins, wurden diesmal die Ideale aufgeführt. Ein Konzert im Konzerte war die Aufführung von vierzehn Liedern Hugo Wolfs. Dem halberkannten Bruckner, dessen achte Symphonie im zweiten Orchesterabend stand, schuf Ferdinand Löwe, der Festdirigent, Eingang ins Herz der Zuhörer. Neben der Michelangelo-Größe des Meisters ward manches klein. Ein „Muster" der Technik hat der Oesterreicher mit seinem Riesenbau nicht geben wollen, so streng er seine eigenen Gesetze wahrt; aber allen gab er etwas, was nicht der Techniker, nur die wirkliche Persönlichkeit vermag: die Innenfeier.

Ernst Decsey

Daß neben Liszt, der neuerdings regelmäßig mit einem größeren Werke vertreten ist, auch Wolf und Bruckner gehört wurden, verdankte man, wie verlautet, der Anregung Paul Marsops, der auch den Anstoß zum Münchener Brucknerfest gab. Es ist eine bloße Pflicht der Klugheit, daß die Tonkünstlerfeste gewisse Mittelpunkte bergen, von denen aus die zahllosen Neuheiten, die über den Umkreis bringen, mit gefestigter Empfindung und ruhigem Urteil hereingeholt werden können. K G

© Volkstümliche Musik in München

Von den zahlreichen hochwillkommenen Bereicherungen, die das Münchener Musikleben dem Kaimorchester verdankt, sind die Volks-Symphoniekonzerte, die zum Teil vom Verein für volkstümliche Kunstpflege, zum Teil von Hofrat Kaim veranstaltet werden, von besonderer Wichtigkeit. Sie haben auch in dieser Saison einen alles in allem erfreulichen Fortgang genommen. Freilich darf man nicht das von dieser Veranstaltung verlangen, was ein Fernerstehender vielleicht vermuten und erwarten würde: volkstümliche Musikpflege im Sinne einer Heranziehung der großen Massen zu verstehendem Genießen edler und guter Tonkunst. Um dafür zu wirken, müßte die Sache doch wesentlich planvoller, zielbewußter und vor allem pädagogischer angefaßt werden, als es tatsächlich geschieht, und auch die speziellen Arbeiterkonzerte leisten für diesen Zweck kaum wirklich Ersprießliches — soweit sich das von draußen beurteilen läßt (denn diese Veranstaltungen sind nicht öffentlich). Aber es gibt in einer großen Stadt eine ganze Menge Leute, die es gar nicht nötig haben, daß ihnen die Musik erst näher gebracht werde, die in sehr intimem Verkehr mit Frau Musika stehen, ja sogar oft mehr als bloße Liebhaber, wirkliche Kenner und tüchtige Dilettanten sind, und die trotzdem von dem Besuch unserer Abonnementskonzerte so gut wie gänzlich ausgeschlossen bleiben, weil sie ganz einfach finanziell diesen Luxus sich nicht

Digitized by Google

leisten können. Für dieses außerordentlich zahlreiche und hinsichtlich der künstlerischen Eindrucks- und Genußfähigkeit vorzügliche Publikum, das sich hier in München hauptsächlich aus bildenden Künstlern, Lehrern, Literaten, Studenten, Kunstschülern männlichen und weiblichen Geschlechts zusammensetzt, sind die Volks-Symphoniekonzerte des Kaimorchesters ein wahrer Segen. Sie bieten nicht gerade das, was man „Musik fürs Volk" zu nennen berechtigt wäre, aber man hört hier gute Musik in leidlicher Ausführung zu „volkstümlichen" Preisen. Die Zusammenstellung der Programme verrät das ehrliche und abgesehen von gelegentlichen Fehlgriffen auch erfolgreiche Bestreben, in geschmackvoller Weise dem Guten und Wertvollen aller Zeiten und Richtungen gerecht zu werden. Auch die moderne Musik wird keineswegs vernachlässigt. Besonderes Lob verdient es, daß man die Gelegenheit der Geburts- und Sterbetage unserer deutschen Meister dazu benützt, ihr Gedächtnis durch eigene Abende zu feiern, so z. B. den Todestag Hugo Wolfs mit folgendem Programm: Trauermusik aus Götterdämmerung als Einleitung, dann Prometheus und Rattenfänger mit Orchesterbegleitung, die Italienische Serenade und Penthesilea. Brucknersche Symphonien werden dankbar aufgenommen. Gelegentlich gibt es auch „Neuheiten", wie etwa Hans von Bronsarts Klavierkonzert in Fismoll oder d'Alberts „Konzertszene" Seejungfräulein. Den größten äußern Erfolg hatte ein Zyklus der Symphonien Beethovens, obwohl die Aufführung namentlich bei der Neunten zu wünschen übrig ließ. Doch, wenn man's von der kunstpolitischen Seite aus betrachtet, so muß man sagen: besser so als gar nicht! Und der Leiter dieser Konzerte, Peter Raabe, hat sich den gegründeten Ruf eines tüchtigen und vornehmen Musikers errungen, wenn er auch seine meist vortrefflichen Intentionen dem oft überanstrengten Orchester nicht in jedem Fall aufzwingt. Ergänzt werden die Symphoniekonzerte durch volkstümliche **Kammermusikabende** der Herren Heyde und Warnke; als Klavierspielerin wirkt Frau Schneevoigt mit, die Gattin des zukünftigen ersten Dirigenten des Kaimorchesters. **Rudolf Louis**

⑤ Opernschicksale

Dem einen gilt Erfolg als fester Maßstab des Wertes; der andere schilt über das erzdumme Publikum. Soviel ein Ueberblick der Aufführungen 1903/1904 zeigt, besteht allerdings im großen eine ausgleichende Gerechtigkeit, während im einzelnen die Torheit falsche Götter anbetet. Zu einer Predigt gegen den Ungeschmack ist kein Anlaß, wenn allein Wagner, der Musikdramatiker, 1523 deutsche Abende verzeichnet. Für den guten Geschmack, natürlich auch für das Ueberragende deutscher Schöpferkraft spricht namentlich auch, daß aus dem 18. Jahrhundert nur noch deutsche Meister leben: Mozart und Gluck mit 436 und 42 Aufführungen. (Wir berechnen hier überhaupt nur Werke, die mindestens zehnmal im Jahre auftauchen.) Auch die ältere Oper aus der Zeit bis um 1840 hat bei uns in den deutschen Meistern ihren stärksten Rückhalt: 1311 Aufführungen und zwar: Lortzing 663, Weber 339, Beethoven 176 usw. Die gleiche Zeit des neunzehnten Jahrhunderts hat nur 325 Abende aus dem französischen, 338 aus dem italienischen Opernbesitz aufzuweisen (Méhul, Boieldieu, Auber, Adam, Berlioz — Rossini, Bellini, Donizetti). Dagegen gewährt die neue Zeit von ungefähr 1840 ab das getreue Bild jener Schwankungen, aus denen erst die festen Besitztümer hervortreten werden. Diese

Digitized by Google

Schwankungen gab es von jeher, und man sollte sie nicht immer auf das ungerechte Urteil des Publikums, sondern auf die mannigfache Abstufung der Hörer zurückführen. Wer dem Wertlosen zujubelt, hütet sich so ziemlich vor dem Gehaltvollen; die Besucher wechseln schichtweise. Eine Warnung bedeutet es jedenfalls, wenn neueren französischen Werken 1773, italienischen 1109 Abende zuteil werden, indes deutsche nur 1028 erreichen, abgesehen von Wagner, der in diesem Zusammenhang erst recht als Hort gegen die Ausländerei erscheint. In der französischen Ziffer sind enthalten u. a. Werke von Flotow, Gounod, Thomas und mit besonders hohen Zahlen Werke von Bizet und Meyerbeer (je 303). Die italienische Ziffer macht vor allen Verdi fett, während Mascagni fast auf die Linie Thomas herabgesunken ist. Zu den Deutschen wurde gerechnet, was nur immer als zugehörig gelten kann: die Fledermaus, die wohl mit Recht zur komischen Oper zählt, dann Hänsel und Gretel und Nicolais Lustige Weiber stehen mit 436 (gleichviel wie der ganze Mozart!), 157 und 137 Aufführungen an der Spitze. Im ganzen ist das Verhältnis 4340 deutsche gegen 2098 französische und 1447 italienische Abende. Würde man aus der Zeit von 1840 an die zweifelhaften oder zweifellos minderwertigen Werke ausschalten, so bekäme man schätzungsweise 4175 gegen 782 und 613, woraus man ersehen mag, wie viel gelassener der Deutsche französischen und italienischen Dunst erträgt, wie kritisch er jedes einheimische Erzeugnis aufnimmt. Die eigentliche „Moderne" bleibt noch ganz unbeträchtlich. Unter den Werken, die es auf mehr als 100 Abende brachten, sind sechs von Wagner — Lohengrin, Tannhäuser, Meistersinger, Holländer, Walküre, Siegfried, zusammen 1236 Abende — drei von Lortzing — Zar, Undine, Waffenschmied, 540 — drei von Mozart — Zauberflöte, Figaro, Don Giovanni, 408; dann kommen Freischütz und Fidelio mit 248 und 176, endlich Hänsel und Gretel und Lustige Weiber. Neßlers Trompeter ist vom Untergeordneten das einzige, das in diese Reihe heraufgekommen ist. Viel viel mehr Wissenswertes befindet sich in der entsprechenden ausländischen Reihe, die 2412 Aufführungen ergab. Doch solange 2902 vollwertige deutsche Abende gegenüberstehen, liefert auch die Statistik der weitesten Verbreitungen kaum Grund zur Besorgnis oder zur Ausschelte des deutschen Publikums. K G

© Studie zu Fidelio von Lilli Lehmann

Die bei Breitkopf & Härtel erschienene Schrift der bekannten Sängerin soll dazu helfen, die an vielen Bühnen sehr stiefmütterlich behandelten Fidelio-Aufführungen zu künstlerischen Taten zu machen. Jeder, der Gelegenheit gehabt hat, sich praktisch mit Beethovens Oper zu befassen, weiß, daß an dem Werke unendlich viel gesündigt wird, und jeder, der helfen und bessern will, wird finden, daß dem Werke nur dadurch Gerechtigkeit widerfahren kann, daß man es im Sinne Wagners aufführt, d. h. Musik und szenischen Vorgang in engsten Zusammenhang bringt. Dadurch ergeben sich Forderungen an die Darsteller, die diese meist außer Acht lassen, und an die Dirigenten, die diese oft nicht einmal fühlen. Das Allerwichtigste bei Fidelio-Aufführungen sind unbedingt die Tempi und deren Modifikation. Davon redet Lilli Lehmann naturgemäß weniger als von dem nächst wichtigen Punkte, der ihre eigenste Domäne ist, von der Darstellung, nicht nur Leonorens, sondern sämtlicher Rollen. Sie gibt da eine Menge

Digitized by Google

Winke, die sich alle, die im Fidelio zu tun haben, zunutze machen sollten. Die ganze Schrift ist etwas frauenhaft weitschweifig und persönlich. Immerhin: es kann keinem von der Bühne schaden, wenn er sie liest, und den Zuhörern schließlich auch nicht, die ein wenig in die Werkstatt einer Künstlerin sehen und dadurch auch dem Kunstwerk näher kommen wollen.

Sehr praktisch ist's, daß Breitkopf & Härtel die Schrift mit dem Klavierauszug zusammengeheftet für den Gesamtpreis von 3 Mk. verkaufen. Ich empfehle diese Ausgabe dringend und empfehle der Firma noch dringender, mehr Auszüge so herstellen zu lassen, wie diesen zu Fidelio. Er enthält nämlich nicht nur alle Musik und den Dialog, sondern in Klammern sehr geschickte und gute Anmerkungen für die Darsteller, die darum nur diesen Auszug benutzen sollten. **Georg Göhler**

Bildende und angewendete Kunst

Festnachklänge aus Berlin und Charlottenburg

Das zweihundertjährige Bestehen Charlottenburgs, die Enthüllung des Kaiser Friedrich-Denkmals dort, der Einzug der Braut des Kronprinzen in Berlin: das war einmal etwas wie die Probe auf das Exempel, wie wir Feste feiern, wovon ja erst im letzten Maiheft Eugen Kalkschmidt gesprochen hat. Nun: es wäre Verbissenheit, wollte man nicht zugeben, daß auch wirkliche Festfreude Tausende ergriffen hätte, daß es neben dem Aufgebot an Uniformen, Livreen und Staatskarossen, die wieder einmal leuchtende Farben in den grauen Alltag brachten, auch für Anspruchsvollere Schönheitsfreuden gab, die nicht vergessen werden können. Ich will hier nicht vom Charlottenburger Rathaus reden, das trotz seiner etwas zu winzigen Frontlänge ein Bau ist, der unter den modernen Architekturschöpfungen aller Völker sich kühnlich behaupten kann, auch nicht vom Kaiserdenkmal, das jedenfalls vor allen norddeutschen Denkmälern der letzten Jahrzehnte wirkliche Monumentalität, eine vortreffliche Platzausnutzung, künstlerische Stimmung voraushat, trotz der gedrückten Kaiserfigur; auch kann ich den Straßen- und Platzausschmückungen nicht ins einzelne folgen. Es sei mir nur vergönnt, hier einige Steinchen zu dem Mosaikbilde unserer Kultur auszubreiten, wie sie einem beim Durchschlendern der Feststraßen in die Hände fallen. Daß dabei dann schließlich doch das weniger Erfreuliche überwiegt, ist die Folge davon, daß ja nur ein ganz dünner Firniß von Schönheitsempfinden und Gesittung die erschreckende Fühllosigkeit und Rohheit unserer Massen — auch der im Frack und Seidenkleid — verdeckt.

Die nächtlichen Plünderungen der Feststraße gehören ganz sicher ebenso zum Bilde unserer Zeit, wie jene Straßen in ihrem Schmuck, wie die berittenen Fleischer als letzte gerettete stolze bürgerliche Ueberlieferung, wie die Ehrenjungfrauen mit ihrer ungelösten und anscheinend unlösbaren Kleiderfrage. Ist's nicht zum Lachen, daß man im richtigen Gefühl von der Unschicklichkeit moderner „Toilette" erst zum Gretchenkostüm 1871er Angedenkens zurückkehren wollte und schließlich bei einer Art „verduftigten" Tennisanzuges hängen blieb, und daß Ballett- und Soldatenerinnerungen alle Grazie in Uniformierung zwangen?

Die jungen Damen trugen Blumengewinde in den Händen, die vor ihren Röcken eine Bogenlinie bildeten wie der Schmuck einer Tribüne, Blumengewinde aus — Kunstrosen. Und die Kunstrose war das Stichwort für alle Ausschmückung.

Digitized by Google

Ein wirklich braver Mann meiner Bekanntschaft versicherte mir begeistert: es sei doch wirklich sinnig, wie man es durchgeführt, dies „Rosen auf den Weg gestreut". Das war das Außerordentliche, natürlich! Das Schlagwort, an dem sich die Begeisterung ankrystallisieren konnte. Prachtvoll, wie der Masseninstinkt einschnappte und gar nicht merkte, daß gerade diese Tausende von immer wieder rosaroten Rosen die Empfindung für die papierene Leerheit des Surrogates wecken mußten.

Man braucht ja gewiß bei solchem Augenblicksschmuck nicht allzu ängstlich gegen falschen Schein zu sein. Er ist auch in den besten Kunstzeiten nicht für solche Gelegenheiten verschmäht worden. Und Opfer von zehntausend echter Rosen hätten überdies einer Barbarei abermals verzweifelt ähnlich gesehen. Aber ob da nicht feineres Empfinden lieber die Massenwirkung einer Schlagwort-Ausbeutung als zu billig in der Erfindung vermieden hätte? — In Charlottenburg hatte man einige Tage vorher die wundervollen Baumreihen der Berlinerstraße ebenfalls mit Kunstblumen geschmückt. Diese aber suchten weniger die eigentliche Rosenform nachzubilden, und gaben nur eine Art fröhlicher Betüpfelung der grünen Blätterwände. Damit war aber eigentlich der gefährliche Vergleich mit natürlichen Blumen vermieden. Und auf diesem Wege lag sicherlich eine Lösung der Aufgabe. Sie war nicht erreicht, die Wirkung der großen roten Flecken war grotesk, aber schließlich trotzdem aus richtigerem „Stil"empfinden ersonnen, als die in Farbe und Form an sich weit überlegene Berliner Ausschmückung. Auch das Opernhaus, das mit riesenhaften Gehängen aus märchenhaften Blumen, in prachtvollem Farbenspiel von Hellgelb und Rosa bis zum sattesten Scharlach, mit gelben Velarien und großen Netzen geradezu überwältigend schön geschmückt war, hat gezeigt, daß die Klippe der Surrogatwirkung sehr wohl zu umschiffen war. Glänzend zeigte sich auch noch einmal, wenn auch vielleicht etwas zu grell in der Farbenwirkung, die weiß und gelb gestrichene Ruine des alten Akademiegebäudes, dem man eine prächtige Attika aus Staketen und Laubwerk gegeben hatte. Die edlen Verhältnisse dieser schmucklosen Front sind „nicht totzumachen"; das hat sich eigentlich bei jeder Straßenausschmückung gezeigt. Das Auge weilte auf den beiden Zeugen einer echten, maßvollen und feinfühligen Berliner Baukunst schier mit Wehmut: Opernhaus und Akademie schienen wie geschmückte Schlachtopfer. Wie lange wird es dauern, bis auch an ihrer Stelle sich hohles Gepränge spreizt?

Das merkwürdigerweise noch immer nicht freigelegte Brandenburger Tor, n o c h ein weiterer Zeuge besserer Kunsttage, war diesmal fast ungeschmückt geblieben; vielleicht, daß Stadtbaurat Hoffmann nach dem Mißerfolg der Vergoldung der Säulen argen Angedenkens Vorsicht für den besseren Teil der künstlerischen Tätigkeit hielt. Daß der Quell der Erfindung ihm nicht frei fließt, wird immer deutlicher; auch der Schmuck des Pariser Platzes bot trotz der Zierlichkeit und Farbenharmonie im einzelnen gar nichts Ueberraschendes. Womit noch gar nicht gesagt ist, daß sich die Stadt nicht des außerordentlich feinsinnigen und kritischen Eklektikers freuen sollte. Aber da sind, im Vorbeigehen gesagt, vor dem Tore jetzt zwei Riesenmasten für Bogenlampen aufgestellt, eine seltene und reizvolle Aufgabe. Emil Högg hat sie bei beschränkteren Mitteln höchst originell und materialwie zweckgerecht an zwei ähnlichen

Digitized by Google

Masten vorm Potsdamer Tor gelöst. Die bronzenen Parademasten Hoffmanns in der Marmorwüste vorm Brandenburger Tor aber zeigen eine bloße Variation von Leopardos Flaggenbäumen vor S. Marco; sogar Hammelschädel haben für den Schmuck geopfert werden müssen; wo aber die moderne Aufgabe anfängt, da „baumeln" trübselig und kraftlos drei Lämpchen wie welke Blüten von einem harten sechskantigen Stamm. Aber, gottlob: sonst sind's überall „die alten bewährten Formen"! Publikum ist denn auch entzückt, entzückt auch über die mancherlei Gaben an das kronprinzliche Paar, die hier und da zur Ausstellung gelangten. Entzückt sogar von den Gelegenheitspostkarten, die massenhaft abgesetzt wurden. Diese Kulturanzeiger sollte man wirklich diesmal sammeln; starke Nerven gehören freilich dazu; was aber der Berliner noch 1905 sich auf diesem Gebiete in die Hand stecken läßt, verrät einen geradezu bodenlosen Tiefstand unserer Kultur. — Und doch, ein kleines Bergaufgehen schien mir sonst fühlbar. So jahrmarktmäßig die beiden Ecken von „Linden" und Friedrichstraße ausgeputzt waren: sie blieben ziemlich vereinzelt; die Hausschmückung verriet im allgemeinen einen zunehmenden Geschmack; das Kleinliche hat entschieden nachgelassen, der Fähnchen- und Wappenkram weicht den großen langen Linien aus Stoff und Laubgewinden — auch einen Springbrunnen zwischen Laubbögen, wie er in Charlottenburg am „Knie" erstanden war, hat man sicher unter die besten Gelegenheitsdekorationen einzureihen. Sagt man sich dazu, daß auch in den besten Zeiten verschollener Schaupöbel die Mehrheit bildete, so — hofft man vielleicht doch wieder noch ein wenig!

Hans Schliepmann

Kinderkunst

Wie zeichnet das Kind, wenn es ohne Beeinflussung durch Erwachsene Stift und Papier zur Hand nimmt und frisch drauf los zeichnet? Wie hat sich der Pädagog zu diesem Kinderzeichnen zu verhalten? Welche Bedeutung hat diese Kinderkunst für Kunst und Leben? Diese Fragen beantwortet eine überaus interessante Ausstellung, die der Lehrervereinsausschuß für Kunstpflege zu Dresden Anfang Juni in Dresden veranstaltete. Die ausgestellten Zeichnungen stellten einen Teil des Zeichenunterrichts dar, wie er nach moderner Auffassung an einer Anzahl Dresdner Schulen erteilt wird: das freie Kinderzeichnen, das neben dem Zeichnen nach der Natur hergeht. Schon in Hamburg und Berlin waren 1898 und 1901 ähnliche Ausstellungen veranstaltet, aber sie brachten nur die Anfänge, in Dresden sahen wir auch die Ergebnisse der Pflege des freien Kinderzeichnens. — Was das dreijährige Kind malt und zeichnet und was der sechzehnjährige Gymnasiast und Seminarist leistet, wenn das freie Zeichnen folgerichtig weitergepflegt wird. „Die Zeichnungen sind aus dem Gedächtnis gefertigt — so belehrt uns der vortreffliche Katalog von Richard Bürkner —, die Kinder waren beim Arbeiten frei von dem Zwange lehrender Beeinflussung, aber auch von dem Zwange, den beim Zeichnen nach der Natur der Gegenstand ihnen auferlegt." Lediglich die Aufgabe wird gestellt: Zeichne irgend etwas! Zeichne was du am liebsten hast! Zeichne einen Baum, einen Mann, ein Haus! — Wie mag es jetzt zu Hause sein? — Haltet den Dieb! — An den Schlitten gespannt — Bilder zu Rotkäppchen, zu Roseggers Waldbauernbub, zu Goethes Wandelnder Glocke, zur Pest von Avenarius; Tische und Stühle wandern

Digitized by Google

usw. Man sieht schon aus den Aufgaben zweierlei: es gilt einerseits sehen und beobachten zu lehren, das Formengedächtnis zu stärken, anderseits die Phantasie zu pflegen und kräftig anzuregen — also zwei Hauptaufgaben der ästhetischen Erziehung. Und die Ergebnisse dieses neuen Zeichenunterrichts? Zunächst: auch die ganz naiven unbeholfenen Versuche des Kindes sind Kunst, wenn anders nur der Satz gilt, daß das Schöne das Charakteristische ist. Sehr entschieden greift das Kind von vornherein das Wesentliche heraus: es müht sich, bewußt oder unbewußt, so viel eignen Ausdruck wie möglich in seine Arbeit zu legen; sind ihm zunächst auch nur die untersten Stufen erreichbar, so steht es mit seinen Arbeiten doch auf der Leiter, die zu den vollkommensten Erzeugnissen der Kunst emporführt. Und merkwürdig: die Kinder stehen dabei auf derselben Stufe wie die Völker im Kindesalter. In der Ausstellung ist das durch eine Reihe von Vergleichen veranschaulicht. Da sehen wir z. B. ein ägyptisches Wandgemälde aus der Grabkapelle zu Abd-el-Kurna: „Der Teich mit Wellen und die zum Trocknen ausgebreiteten Ziegel von oben, Menschen und Lotosblumen von der Seite, die den Teich umsäumenden Papyrusstauden und Bäume sind nach außen umgelegt." Daneben dann die Zeichnung eines neunjährigen Mädchens: Teich von oben; Menschen, Schwanenhäuschen und Fische von der Seite, Geländer am Teichrand nach außen umgelegt. Oder wir sehen einen Totenschild vom Totenfeld zu Ankon in Peru, daneben eine menschliche Figur von einem $3^1/_2$ jährigen Kinde: auf beiden der Mensch dargestellt als Kopf mit Beinen, die Arme am Kopfe. Nicht minder sehen wir, wie das Kind gleich den primitiven Völkern ganz von selbst zu Reihungen, zur Strahlung, zur Symmetrie gelangt, „weil's schön aussieht"; wie der $3^1/_2$ jährige Künstler versichert.

Eine andere Beobachtung — Tiere von Kindern im ersten Schuljahre gezeichnet — besagt: „Die meisten Kinder liefern auf dieser Stufe ohne Modell ebenso charakteristische Zeichnungen wie mit ihm; sie lassen sich von ihm nur wenig beeinflussen." Zum Blatte „An den Schlitten gespannt, schneller Lauf mit Ziehen" bemerkt der Katalog: „Die Arbeiten sind auf folgende Weise entstanden: Nachdem das Thema genannt worden war, wurde die darzustellende Bewegung ausgeführt und beobachtet. Die Kinder stellten sich mit geschlossenen Augen die Situation, ein jedes nach seiner Weise, dar. Dann erst wurde gezeichnet." Als Frucht derartiger Uebungen ergibt sich eine unzweifelhafte Schärfung der Beobachtungsgabe und Stärkung des Vorstellungsvermögens. Das Kind wird angeregt, Bewegungen zu beobachten und gewinnt dabei künstlerisches Interesse am menschlichen Körper. Es fühlt sich veranlaßt, Stellungen, Ausdrucksbewegungen bis ins Einzelne zu verfolgen. Unterrichten hat zweierlei Aufgaben, einerseits Kenntnisse zu übermitteln, anderseits aber die viel höhere: Kräfte frei zu machen und zu entwickeln. Diese Aufgabe erfüllt das freie Zeichnen in vollem Maße. Von Anbeginn werden die Kinder zu selbständiger Auffassung angehalten. Keinerlei Zwang nötigt sie, mit den Augen des Lehrers zu sehen, im Sinne des Lehrers zu schaffen. Die Individualitäten können sich zeigen und zu Persönlichkeiten heranreifen. Und nicht minder wichtig ist es, daß die Phantasie zu ihrem lange verkümmerten Rechte kommt, daß damit die Pädagogik ihrem wahren Ideal, der harmonischen Ausbildung aller Kräfte nähergeführt wird. „Keine freie Zeichnung

Digitized by Google

entsteht ohne die Tätigkeit der Phantasie." Keine Freude am Kunstwerk ist ohne sie denkbar. Sie ist wie ein Stück Hoffnung und dem Menschen ein Glück. Kein Zweifel, daß die Freude, das Glücksgefühl der Kinder durch die Pflege des freien Zeichnens, durch die Ermöglichung freien Schaffens köstlich belebt und gesteigert wird. Man sieht es diesen Zeichnungen der wandelnden Glocke, der wandernden Tische und Stühle, „Der Mai ist gekommen" an, mit welcher Freude, mit welcher Lust und Liebe sie gemacht sind. Lust und Liebe aber sind die Fittiche zu großer Tat, die wahre Freude ist eine ernste Sache, sie ist das höchste Mittel, Bedeutsames zu erreichen. Man staunt ob der Fülle von Eigenart und Phantasie, die in den freien Zeichnungen der Kinder, wie in denen zu gegebenen dichterischen Vorwürfen zutage tritt. Die Zeichnung ist zum gezeichneten Aufsatz, ist Mitteilung geworden. Der Zeichenunterricht steht damit ebenbürtig neben dem Sprachunterricht. Es ergibt sich aber endlich auch, daß diese Art des Zeichnens die trefflichste Vorbereitung zu etwaiger späterer künstlerischer Berufsausbildung ist. Hat die allgemein bildende Schule die Kinder im Zeichnen von Anfang an und dauernd zu selbständiger Auffassung angehalten, hat sie stets die Stärke des Ausdrucks heranzubilden gesucht, so bleibt der Fachschule übrig, die technischen Fertigkeiten planmäßig weiter zu entwickeln. Keine noch so mechanische Auffassung dieser Aufgabe wird dann die Persönlichkeit tot machen können.

Die lehrreiche Ausstellung soll auch nach auswärts verliehen werden. Man wende sich an Richard Bürkner, Dresden-A. 16.

Paul Schumann

Parkpolitik

Die neue Wiener Halbmonatsschrift „Hohe Warte", die, von Jos. Aug. Lux sehr anregend geleitet, den künstlerischen, geistigen und wirtschaftlichen Interessen der städtischen Kultur dient (und die wir besonders unsern Lesern in Oesterreich warm empfehlen möchten), schreibt über unsere neuen städtischen Park- und Gartenanlagen:

„Die Schablone ist überall dieselbe. Eine Verquickung französischer und englischer Gartenbaugrundsätze, die zu keinen glücklichen Ergebnissen geführt hat. Von armseligen Drahtgittern eingehegt, stellt ein Rasenfleck die Wiese, eine unruhige stockige Zusammenstellung von Büschen gleichsam den Wald vor. Französische Teppichbeete und krumme Wege, die gänzlich aus der Richtung führen, charakterisieren die Planlosigkeit der Anlagen, die infolgedessen auch vielfach ungemütlich erscheinen... Bei öffentlichen Anlagen, bei denen es sich oftmals nur um die gärtnerische Ausbildung eines kleinen Fleckes Erde inmitten des Straßengewirres handelt, wäre die Beachtung des alten Beispieles besonders vorteilhaft, denn es lehrt, daß eine Gartenanlage um so strenger architektonisch durchgeführt werden muß, je kleiner sie ist. Die Barockgärten mit den geschnittenen Laubwänden geben ein schönes Vorbild. Der kleinste Fleck mag groß erscheinen, eine grüne Einsamkeit bilden, die irgend ein Kunstwerk wie ein Juwel umfaßt und mitten im Großstadtlärm das Gefühl der Entrücktheit gewähren kann. Aber wo ist in unseren öffentlichen Anlagen die Laubwand oder die geschnittene Hecke zu finden, wo das heimatliche Gartenmotiv, die gemütliche Laube? Von instinktiven Erkenntnissen geleitet, treibt es den Großstädter in die freundlichen Gartenvororte hinaus, wo sich die alte Kultur fortfristet, und er sucht dort seinem Natur- und Schönheitsbedürfnis Nah-

Digitized by Google

rung zu geben, weil sie ihm die Stadt versagt. Sie wird trotz des größeren Komforts anscheinend immer unwohnlicher, sofern ästhetische Eigenschaften zur Wohnlichkeit gehören. Die Bauspekulation, die in den Peripherien die trostlosen Mietkasernen errichtet, steht natürlich nicht vor den alten Kulturwerten still...

In allen Fällen aber sollte sich's vernünftigerweise nicht so sehr um Neuanschaffungen als vielmehr um Erhaltung des bestehenden Guten, also um eine Art »Heimatschutz« handeln. In diesem Sinne hat die Parkpolitik so ziemlich in allen Städten eine wichtige und zeitgemäße Kulturaufgabe zu erfüllen. Mit der Schaffung neuer Anlagen sollte namentlich in den halbländlichen und oftmals entzückend schönen Vororten lieber gewartet werden, bis die guten, alten Motive der heimatlichen Tradition künstlerisch so verarbeitet sind, daß endlich wieder Gärten entstehen, die ebenso wie die alten ... die Quelle reinster Freuden sind."

Laufenburg

Nachdem die badische Regierung dem Bund Heimatschutz und die schweizerische Bundesregierung dem Dürerbund ablehnend geantwortet haben, hat am 6. Juni der Bezirksrat zu Säckingen — wie es heißt mit 5 gegen 3 Stimmen — den Firmen Felten und Guillaume in Mülheim a. Rh. und der schweizerischen Druckluft- und Elektrizitätsgesellschaft in Bern die gewerbe- und wasserpolizeiliche Genehmigung zur Errichtung einer Wasserkraftanlage im Rhein bei Laufenburg erteilt. Denn nur diese konnte er überhaupt erteilen oder verweigern, die Vergebung der Wasserkräfte selbst und die Festsetzung der wirtschaftlichen Bedingungen war nicht seine Sache, sondern solche der Regierung, und der Bezirksrat lehnte daher auch ganz richtig für diesen Teil der Konzessionsbedingungen die Verantwortung ab und schob sie der Regierung zu. Gegen diesen Beschluß nun erhob der Oberamtmann Einsprache an das Ministerium, und damit ist ein nochmaliger, aber jedenfalls nur kurzer Aufschub eingetreten. Inzwischen hat aber der bekannte Miterbauer des Simplon-Tunnels, Oberst Dr. Locher in Zürich, der schon früher im Auftrage der Stadt Basel für Laufenburg ein Umgehungsprojekt, jedoch nur mit einem Ergebnis von 10—12 000 Pferdekräften (mehr wurde damals nicht verlangt) ausgearbeitet hatte, dem Bunde Heimatschutz die bestimmte Erklärung abgegeben, daß es sehr wohl möglich sei, den von den Regierungen geforderten Nutzen von 50 000 Pferdekräften, welchen das der Konzession zugrunde liegende Projekt verspricht, auch unter Erhaltung der Schnellen zu erzielen. Die Ausarbeitung eines solchen Projektes würde drei Monate erfordern. Der Bund Heimatschutz hat sofort in seiner Versammlung an Pfingsten in Goslar beschlossen, ein solches Projekt ausarbeiten zu lassen und sich unter diesen veränderten Umständen noch einmal mit dringenden Vorstellungen an die zuständigen Stellen, darunter nun vor allem auch an die Konzessionäre selbst, zu wenden, um die Ersetzung des Konzessionsprojektes durch ein derartiges Umgehungsprojekt zu erreichen. Da man die Notwendigkeit der Zerstörung der Schnellen bisher immer mit der Unmöglichkeit, auf andere Weise einen gleich großen Nutzen zu erzielen, begründet hat, nun aber eine weit größere technische Autorität als der wenig bekannte Bearbeiter des Konzessionsprojektes das Gegenteil erklärt hat, wäre es in der Tat vollkommen unverantwortlich und durch nichts zu

Vermischtes

Digitized by Google

rechtfertigen, wenn das Projekt des letzteren nicht mehr abgewartet, sondern die danach unnötige Zerstörung dennoch durchgeführt werden würde. Die öffentliche Meinung muß dagegen einen lauten Protest erheben! Fuchs

Die Hochzeitsgeschenke an den Kronprinzen

Wenn wir irgendwo zur Hochzeit geladen sind, so werden wir mit unserer Meinung über die Gaben umsomehr zurückhalten, je weniger lieblich diese Meinung ausfällt. Die Hochzeitsgaben aber, die das Land seinem künftigen Könige und Kaiser darbringt, werden so öffentlich dargebracht und aufgezählt, daß sie ein öffentliches Urteil doch wohl herausfordern und rechtfertigen. Wir haben die Gegenstände nicht gesehen, oder doch nur die wenigen, die im Bilde bekannt wurden. Es waren Wertobjekte von zweifelhafter Schönheit. Halten wir uns indes an das Wenige, was die Gabenliste aufführte. Ueberwältigend oder auch nur zweckdienlich scheint die Phantasie der Geber danach wirklich nicht immer gearbeitet zu haben. Die Nachbildung eines Bronzeleuchters aus dem Dome Heinrichs des Löwen; die Nachbildung des Hildesheimer Silberfundes; eine schwerfällig mit nachgebildeten Schmuckformen überladene Truhe, die als „besonders sehenswürdig" gepriesen wird — sie stellen dem künstlerischen Leben unseres jetzt doch so regsamen Kunstgewerbes ein verjährtes Zeugnis aus. Was man sich unter dem „monumentalen Leuchter" vorzustellen hat, bleibt mindestens ebenso zweifelhaft, wie die Vorstellung eines „Ehrenschildgemäldes". Dagegen werden sich zweifellos die „Statuette eines Fahnenträgers" und die „eines Soldaten" als Pendants zu Seiten der „bronzenen Reiterstatue" auf dem Stammtisch des Kronprinzen sehr wirkungsvoll ausnehmen. Das „silberne Gemüseboot" der Stadt Hamburg ließe sich gewiß durch einen goldenen Fischkorb ergänzen, als Tafelgerät für gebackene Seezungen. Leider ist keine Seestadt durch diesen sinnigen Einfall vertreten. Wie viel ungekünstelter nehmen sich dagegen die Gaben aus, die einfache heimatliche Landesprodukte sein wollen und nichts weiter! Das Bunzlauer Geschirr, das Werdersche Obst, der Hochheimer Wein, die märkischen Pferde, oder auch der westfälische Schinken. Da wären wir nun glücklich soweit, daß an solchen offiziellen Geschenken meist nur noch das ungetrübt erfreut, was gar keinen Ehrgeiz hat, irgendwie „künstlerisch" zu glänzen und zu dauern.

Unsere Bilder und Noten

„Ein Uhde" ist unserem heutigen Hefte vorgesetzt, und zwar ein ganz und gar weltlicher, ein weltfreudiger Uhde. Nicht der Maler der Mutter Gottes und ihrer treuherzig ergriffenen Zuhörerschaft spricht aus dem Bilde. „Drei Mädchen im Garten", nichts weiter. Aber was für eine Gartenhecke ist das mit ihrem Sonnenflimmer auf Mensch und Tier, Pflanze und Erdreich. Nicht die Aehnlichkeit, noch die Bewegung der Gestalten — das vielfältige Spiel der Reflexe von Licht und Farbe galt es zur überzeugenden Impression zu verdichten. Da wird der graue Weg rosa, das weiß und rotbraune Fell des Hundes sprüht Funken, auf den Gewändern tanzen grüne, bläuliche, gelbe Farben, Töne, die doch eigentlich gar nicht „da" sind. Dazu der Blick hinein in die grüngoldene Dämmerung, die das Ganze anmutig

Digitized by Google

umfließt und harmonisch bindet und sogar den nüchtern weißen Gartenstuhl poetisch verwoben und verwunschen hat — es ist wirklich eine liebenswürdige und echt sommerliche Malerei des Meisters. Andächtig und weltversunken in jedem feinsten Strich, ohne mit dem Strich ein Wesen zu machen.

Aus dem Garten heraus, ein paar Schritte nur, da dehnt sie sich, die ebene „Landschaft" Albert Haueisens mit Wiese, Feld und Wald. Am hohen Himmel bekämpfen sich Wolken und Winde, kämpft sich die Sonne mühsam ihre Gucklöcher hinab aufs fruchtbar grünende Gefild. Wo sie hinabschaut, da jubelt die Schöpfung in froh belebten Farben dankbar auf, und Licht und regnerischer Schatten wandeln schier ins Unendliche über den weiten Horizont hinaus. Das ist erlebte Naturpoesie und doch ganz rechtschaffen malerisch empfunden und sehr kontrastreich und lebendig gestaltet.

Eine nächtliche Stunde am „Bergsee" zeigt W. L. Lehmann. Alles ist herabgestimmt in Form und Farbe. Nebelduft über dem glatten Wasser; fast schwarz die Hügel drüben; schwerwölkig der Nachthimmel, den das Mondlicht schwach erhellt. Eine laue Sommernacht vielleicht, in der man die Stille hört und die Geister durch die Dunstschleier schweben sieht. Schwind hätte sie so gesehen, daß er sie auch ins Bild gesetzt hätte. Der Meister unseres Blattes hier ließ sie den Beschauer erraten, erfühlen. Es ist sein Verdienst, daß man es wirklich fühlt, der „Erdenkräfte flüsterndes Gedränge" in dieser einsamen Natur, die doppelt verlassen erscheint, weil die Nachen im Vordergrund künden, daß sie es nicht immer ist. Man achte, wie ausdrucksvoll die Fläche hier in den Dienst der Stimmung gestellt ist, und wie anders sie, obwohl ebenso horizontal betont, bei Haueisen als richtige Bildsprache das landschaftliche Gefühl vermittelt.

Die sechs weiteren Abbildungen erläutert Schultze-Naumburg im Aufsatze „Heimatschutz".

Hugo Wolf: Im Frühling, von Mörike. Durch die Zuvorkommenheit des neuen Wolf-Verlages ist uns die Freude geworden, den Lesern wieder eines der schönsten Lieder des Meisters mitteilen zu können. Man weiß ja: die Notenbeilage soll nicht einen musikalischen Hausschatz ersetzen, sondern anregen, daß er sich bilde und mehre. Zu seinem lautersten Golde gehören Wolfs Mörikelieder. 1828 ist Mörikes Gedicht entstanden; 1888 hat es Wolf in Musik übersetzt. Was diese Musik von tausend anderen Liedern unterscheidet, ist ihre Kraft und Innerlichkeit. Nur wenige Erzeugnisse dürfte es geben, auf die Hans Sachsens Worte: Der Lenz, der sang für sie — im tiefsten Sinne anwendbar wären. Leere Ueberschwänglichkeit oder verschwimmendes Zerfließen, die Pole der Sentimentalität, waren dem Tondichter unbekannt. Wie schwer, wie unmöglich es ist, die Wirkung der Töne in Worte zurückzuübersetzen, fühlt man vor solchen Werken erst ganz. Halten wir uns also an die musikalische Form, auf der unseres Erachtens die Wirkung beruht. Logisch beweisen läßt sich natürlich auch hier nichts; aber man kann über den Grund tiefer Eindrücke Rechenschaft ablegen.

Wir fangen mit der „Begleitung", d. h. mit dem Klavierpart an. Er soll damit ja nicht, etwa einem verbreiteten Vorurteile zuliebe, in den Vordergrund gerückt werden. Ein echtes Kunstwerk fügt sich überhaupt nicht aus unwichtigen und wichtigen Teilen zusammen: in jedem Teile seines Organismus kreist das Ganze. Die Grundverhältnisse des Aufbaus erkennen wir am leichtesten im gespielten Teil. Wolf wollte nicht zum zweiten Male durch Musik ausdrücken, was die Worte gaben: er zielt

Digitized by Google

„nur" auf die Stimmung. Deshalb gliedert er — wir bitten den Leser, Mörikes Gedichte aufzuschlagen — die Aeußerungen des Dichters strophisch: ein Thema geleitet alle vier Abschnitte. Aber in welch weiser Ordnung und Entwicklung! Der erste und vierte Abschnitt, bis — Haus, Dämmerung haben wörtlich gleiches Begleitspiel (mit einer geringfügigen Ausnahme). Die zweite Strophe wiederholt das Thema in andern Tonarten, die dritte variiert es und bereitet so den Eintritt der Wiederholung vor. Wie fein sind damit dichterische Werte gerettet, musikalische geschaffen!

Das instrumentale „Thema" selbst: es dehnt sich über 20 symmetrische Takte. Enger zusammen gehören vier, dann zweimal zwei, wieder zweimal zwei (gleiche!) Takte — mit dem Wort Liebe ist der Schwerpunkt oder Höhepunkt erreicht — und nun klingt eine Figur der mittleren Periode (Takt 9—12) in sanften Wellen aus: zweimal vier Takte. An dieser Themenbildung scheint mir das überzeugend Geniale, daß der knappste Ausdruck erst im Fluß der Entwicklung gefunden, daß er dann zu einem großartigen Verklingen erweitert wird (Dur — Moll!). Man beachte auch die Ruhe der ersten vier Takte, die wachsende Leidenschaft durch die Zertrennung in hälftige Gruppen zu zwei Takten, endlich die sich brechende Empfindungswelle bei: wo du bleibst, und dann ihr Verfließen! Die acht letzten Takte klingen besonders zauberisch durch die sinkenden Akkorde des Basses. Phrasierung: mit dem dritten Viertel der rechten Hand frisch einsetzen — selbstverständlich! — aber es wird viel gegen diese Selbstverständlichkeiten gesündigt. In den acht abfließenden Takten der ganzen Gruppe hat der Tondichter ein gutes Mittel der umbiegenden Ueberleitungen und der Veränderung: die zweite Strophe klingt anders aus! Ein kurzer Uebergang führt zur dritten Strophe, in welcher die sehnsüchtige Figur im Baß durchgeführt wird; in der linken Hand gehören viermal je 8 Takte zusammen (nach „tun" wird der achte unterdrückt) — in der rechten wird anders gegliedert. Der Leser möge es genau durchdenken und durchempfinden, mit welcher Kunst die obere Gegenstimme, meist in weichen Sexten, herabklingt: man sieht die Wolke und den Fluß unten. Vor: „als schliefen sie ein" wird die sehnsüchtige Figur zerdehnt; man vergleiche damit die Takte 9 und 10, welch sinnvolles Anderslauten! Nicht genug weiden kann man sich an den sechs Takten, die zur vierten Strophe überleiten: in ihnen stecken, leicht erkennbar, doch nur fernher klingend, die Hauptbestandteile der ersten Strophe (Takt 5, 6 und 9). Daß nach der Wiederholung (4. Strophe) der Schluß: „Alte unnennbare Tage" eigene Prägung haben mußte, leuchtet ein; das breit Akkordische hebt sich von der bisherigen Thematik prachtvoll ab. Das Ganze, zwischen einfacher Liedform und mehrthemigem Sonatensatz stehend, erscheint als ein selten vollendetes Zeugnis der Genialität Wolfs.

Die Linien der Singstimme haben, für sich betrachtet, wunderbaren Reiz. Vielleicht fühlt man das „absolut" Musikalische am leichtesten heraus, wenn man die Geige zur Hand nimmt und die Melodie allein oder mit dem Klavier zusammen spielt. Man beachte z. B. den Wohllaut in: „Frühling, was bist du gewillt, wann werd ich gestillt?" oder in „Die Augen, wunderbar berauscht, tun, als schliefen sie ein". Das zweite ist, sich zu freuen, wie die Melodie aus dem Werke des Dichters geschöpft ist, so ungekünstelt und rein, daß sie aus den Worten aufzusteigen scheint wie der Duft aus der Blüte. Wie selbstverständlich, aber wie kunstvoll

Digitized by Google

nun diese Melodien — als musikalische Kontrapunkte — um das feste Formgerüst der Begleitung schweben! Die strophische Gliederung erstreckt sich natürlich nicht auf den Gang der Singstimme.

Beispiele aus Beethovens Pastoralsymphonie. Diese Proben wollen nicht besagen, man kenne die sechste Symphonie Beethovens zu wenig, oder sie werde zu wenig gespielt. Nein, wir wollen nur einmal die Aufmerksamkeit auf den Unterschied in Klavierauszügen lenken. Es leben ja Tausende, die sich als Erinnerung oder Vorbereitung die Klanglieder auffrischen oder einprägen wollen. Für sie setzen wir diese Beispiele her. Die Einrichtung bei Peters vereinfacht die Partitur bis zur leichten Greifbarkeit von zehn Fingern. Vieles muß fortfallen; aber die übliche Verachtung derartiger Ausgaben teilen wir nicht, weil das Gute, das sie stiften, entschieden überwiegt. Es ist, wenn einer einmal Beethoven lebendig empfindet, nur eine Frage der Zeit, daß er immer tiefer eindringe, und so auch der Unvollkommenheit, des Notbehelfs der Auszüge inne werde. Daß aber an edler Musik wirkliche Lust erwache, das ist die schwerste Aufgabe, und sie wird nur gelöst, wenn man dem oft durch fremde Schuld beschränkten Können der Musikfreunde entgegenkommt; wer interessiert, geweckt worden ist, findet sich weiter zurecht. Dem unterbreiten wir nun die noch viel zu wenig geschätzte Uebertragung Liszts. Zu schwer! höre ich murmeln. Wohl, die Finger müssen lang oder sehr beweglich sein, um die weiten Griffe ohne Stümperei lahmen Arpeggierens zu bewältigen. Aber wenn sie es können, wird der Unterschied des neuen Klanges neue Freude bereiten. Nicht als Beispiel und Gegenbeispiel, sondern als zwei Stufen möchten wir die Beilagen betrachtet wissen. Für Fortgeschrittene wäre die zweite Stufe. Leider spielt man von Liszt lieber all jene Virtuosenstücke, die dem Bedürfnis entsprangen, dem Klavier Neuland zu gewinnen. Von jenen Stücken, die selbst von Lisztschülern immer noch bevorzugt werden, hat einer unserer verehrungswürdigsten Meister den einseitigen Ruf des Klaviervirtuosen bekommen. Dieser Virtuose aber begann schon in jungen Jahren auf Schloß Nohant bei George Sand die Uebertragungen der Symphonien Beethovens; erschienen sind sie dann erst 1865. Breitkopf hat sie in die Volksausgabe aufgenommen; die beiden Bände gehören in die Bücherei jedes fortgeschrittenen Klavierspielers. Mit der Zeit könnte der Verlag die französische Bezeichnung der Instrumente in die deutsche umändern; unsere Beilage liefert das getreue Abbild. Für zwei Klaviere hat Liszt die neunte Symphonie bearbeitet (Schott, Mainz). Bei Peters sind außer den vierhändigen und den zweihändigen Auszügen auch solche für zwei Klaviere zu vier und für zwei Klaviere zu acht Händen erschienen, und zwar von allen neun Symphonien. Wer auf den Klang des Orchesters achtet, dem wird schon aufgefallen sein, wie herrlich die Pastoralsymphonie instrumentiert ist: die Sprödigkeiten des Beethovenschen Orchesterklanges wie in schmeichelnde Locklaute verwandelt! Sollte nicht die Natur dies Wunder gewirkt haben? Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Streichinstrumente mit einer besonderen Gruppe, den zwei gedämpften Soloviolloncellen, mischen sich in der Szene am Bach zu den süßesten und sattesten Farben. Fast ununterbrochen geht durch das Tonstück der klare, sanft murmelnde Bach; seine Bewegung scheint im fünften Takt etwas lebhafter zu fließen, als näherten wir uns und bückten uns zum feineren Lauschen hinab. Die Lerche beginnt hoch oben zu trillern; wie wunderbar unter

Digitized by Google

den Trillern die einfach pastorale Melodie an die Holzbläser (Klarinetten und Fagotte) übergeht! Innig berührt (auf S. 9 und 12 unserer Beilage) der Einsatz der Violinen. Alle Erläuterungen zur sechsten Symphonie stimmen einen Hymnus auf die Szene am Bach an. Wir schließen mit Kretzschmars Worten: „Im Vordergrunde dieser entzückenden Komposition stehen ... zwei leicht eingängliche gesangvolle Melodien, aus denen das ganze glückliche Behagen einer von allem Tagewerk befreiten, der herrlichsten Ruhe und den lieblichsten Träumereien hingegebenen Seele spricht. Und wir dürfen alles mitgenießen. Der Tondichter führt uns an den sonnigen Waldbach hin, wir sehen die glitzernden Wellen dahingleiten und hören ihr melodisches, fleißiges Gemurmel. Tausende von Lichtern blitzen durch die Bäume; von ihren Zweigen, ihren Gipfeln schallen kleine zarte Stimmen; es neckt sich, es lockt sich; es lebt im Laub und im Grase; der Kuckuck ruft, die Wachtel und die Nachtigall, und aus der Schar der gefiederten noch so mancher andre ungenannte Sänger. Es ist ein so lebendiges Bild von dem heimlichen Weben der Natur, so glücklich gemischt mit menschlicher Poesie, so natürlich in dieser Mischung und in seinem ganzen Verlaufe. Wer wird es überbieten?"

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München — Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

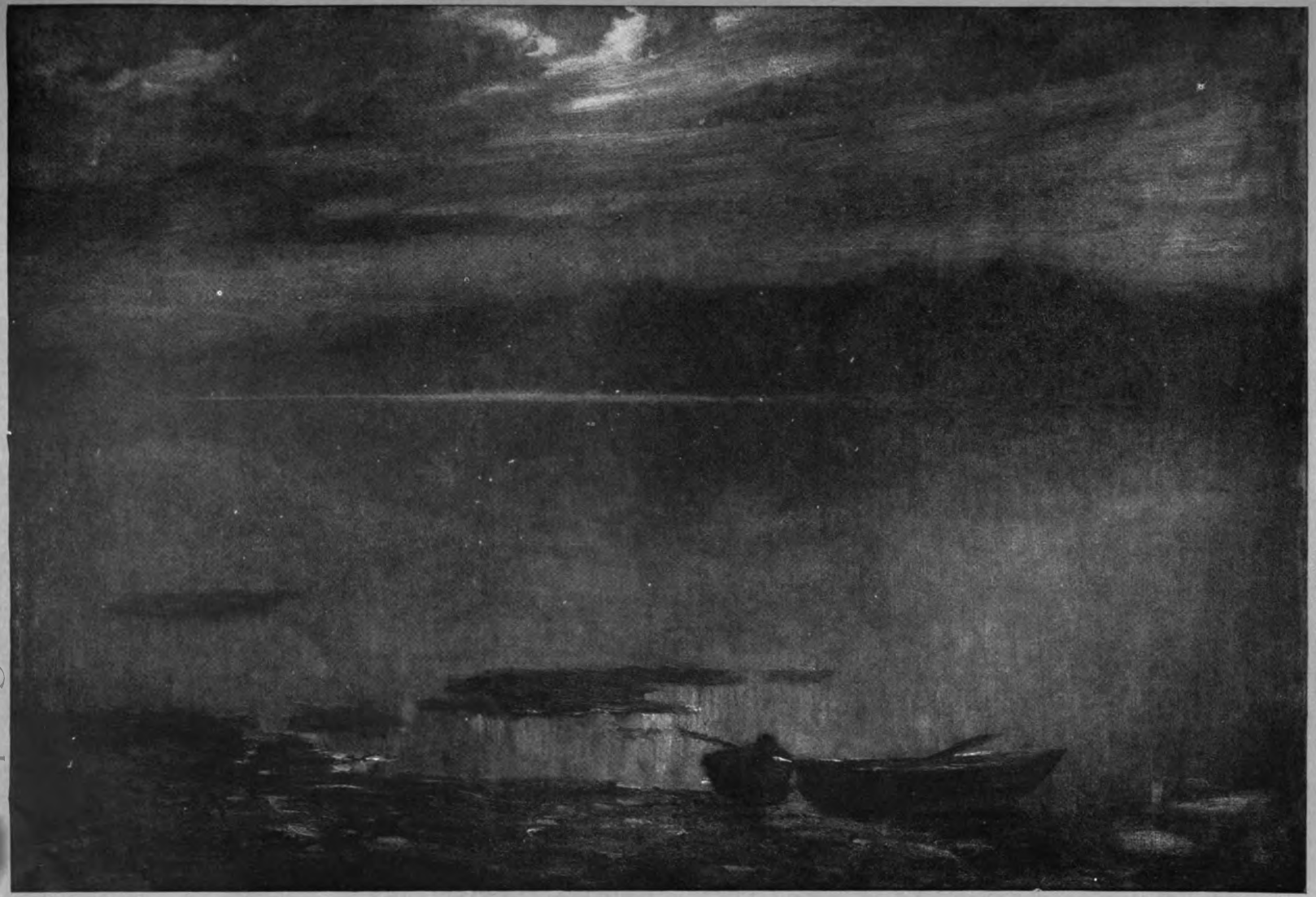
Digitized by Google

KW

ALBERT HAUEISEN

Digitized by Google

Digitized by Google



W. L. LEHMANN

Digitized by Google

Digitized by Google

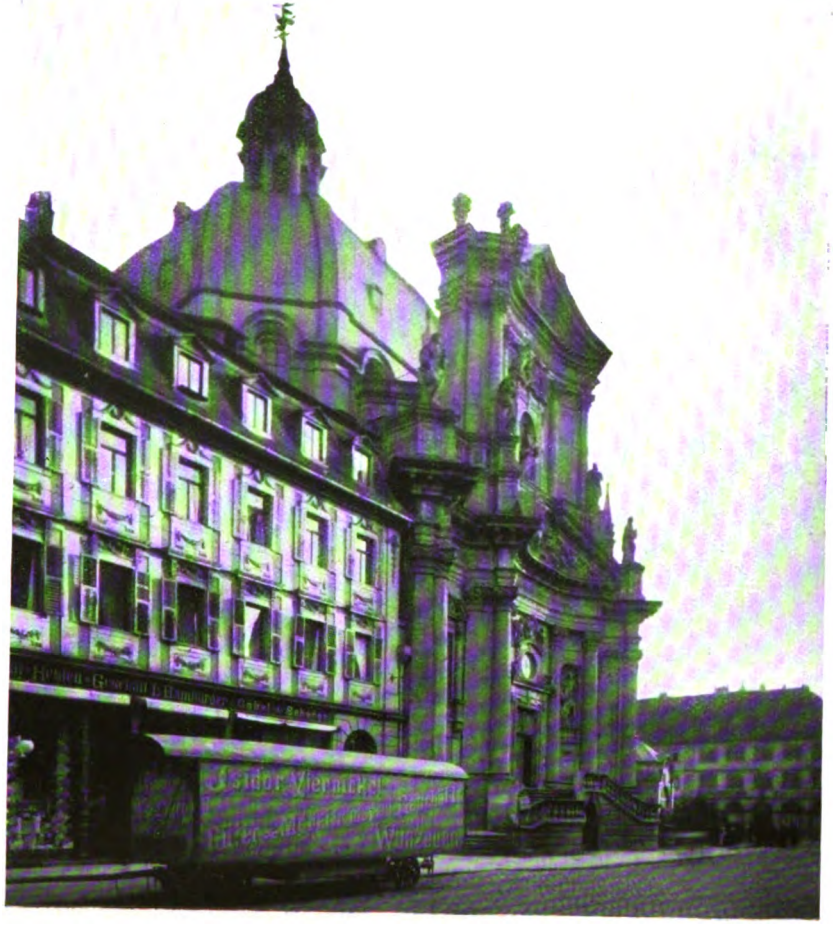
ABB. 1

ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

Digitized by Google

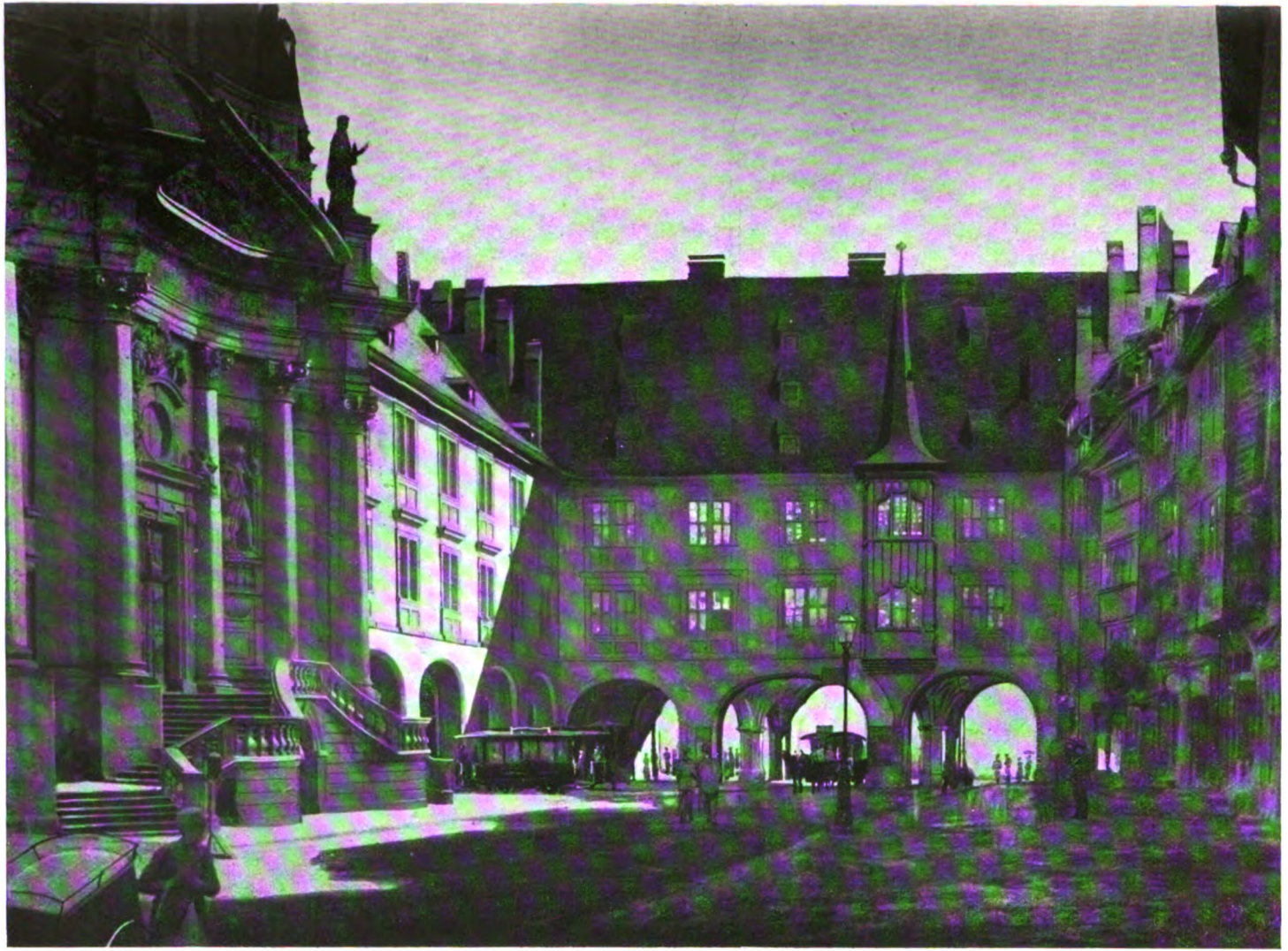
ABB. 2

ABB. 3



ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

Digitized by Google



Digitized by Google

KW

ABB. 5

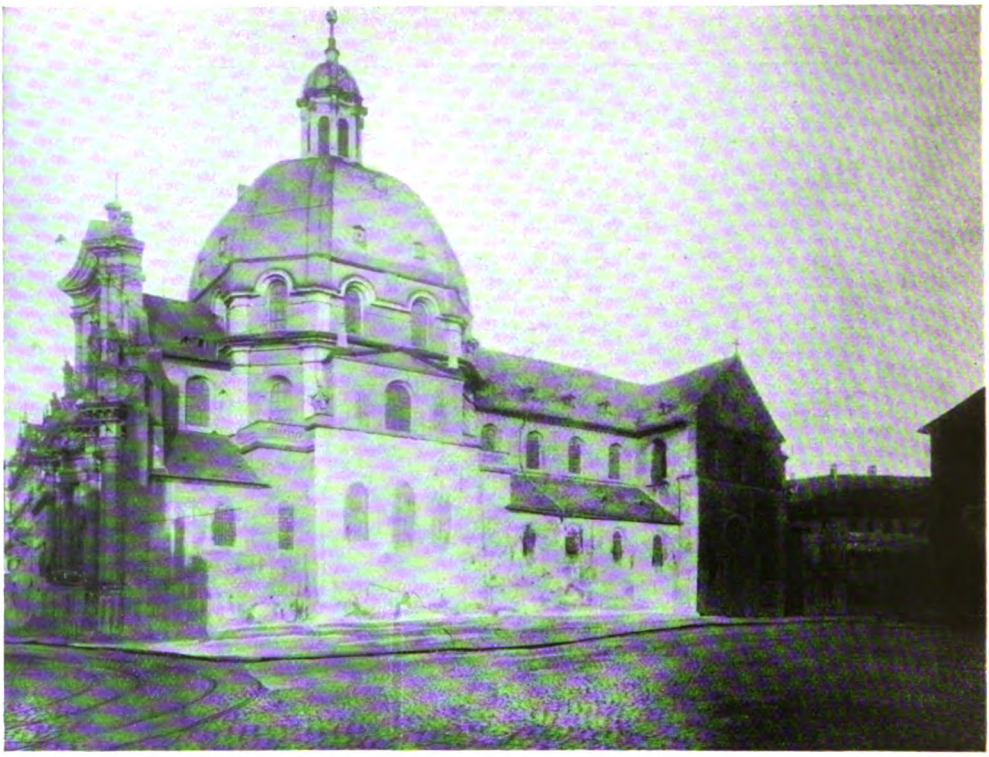
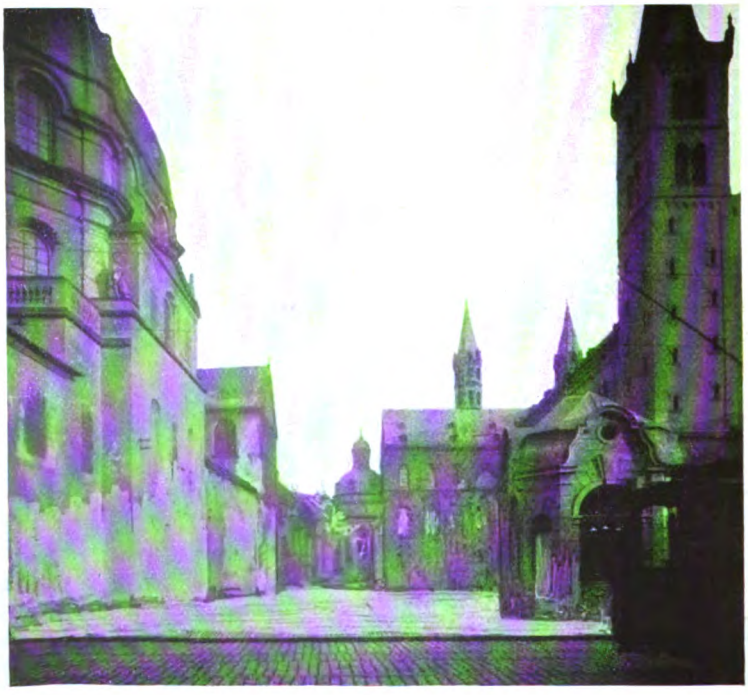


ABB. 6



ZU DEM AUFSATZE VON
SCHULTZE-NAUMBURG

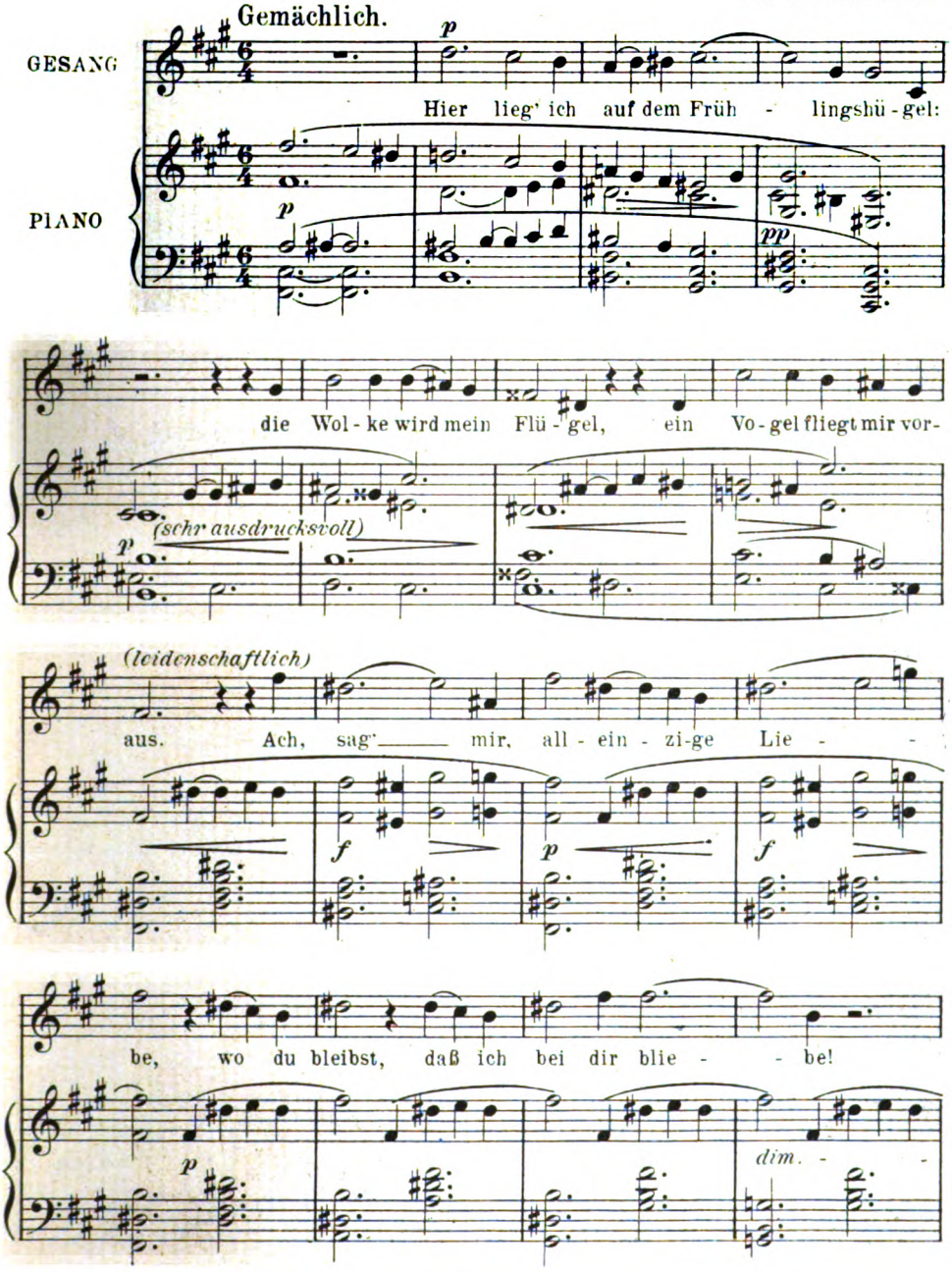
KW

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

HUGO WOLF

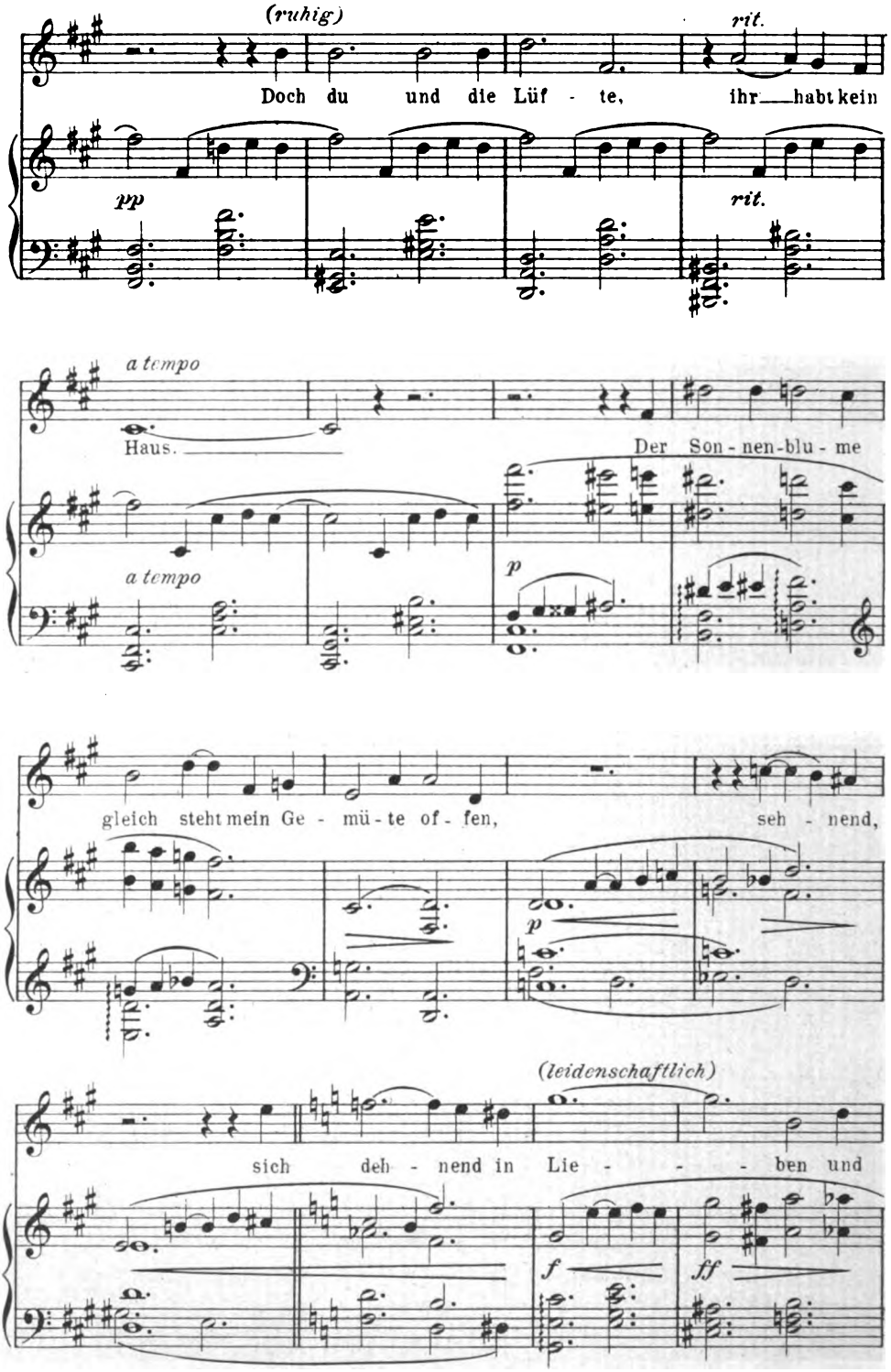
Eduard Mörike:
IM FRÜHLING



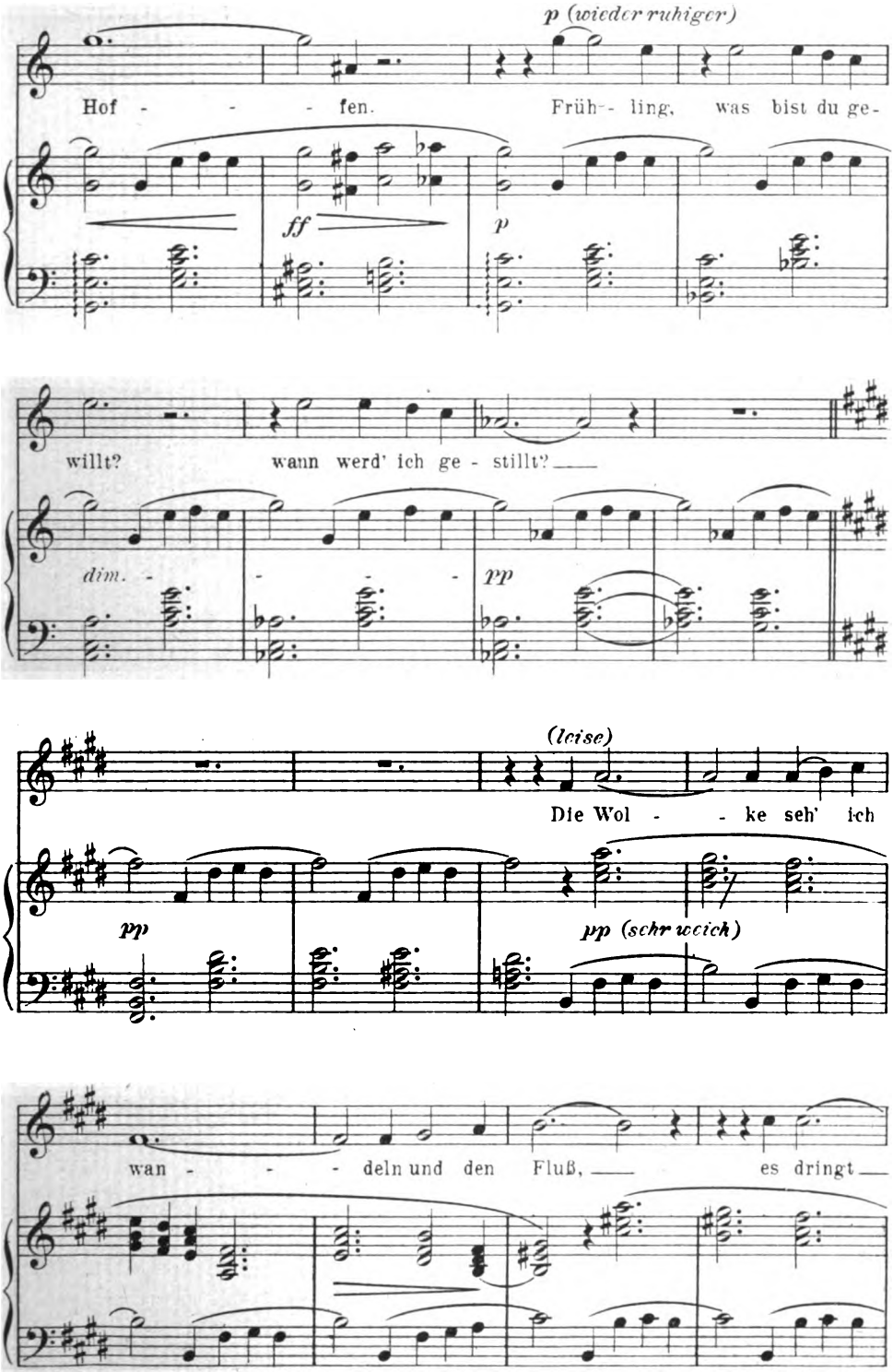
Mit gütiger Bewilligung des Verlagshauses Peters

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

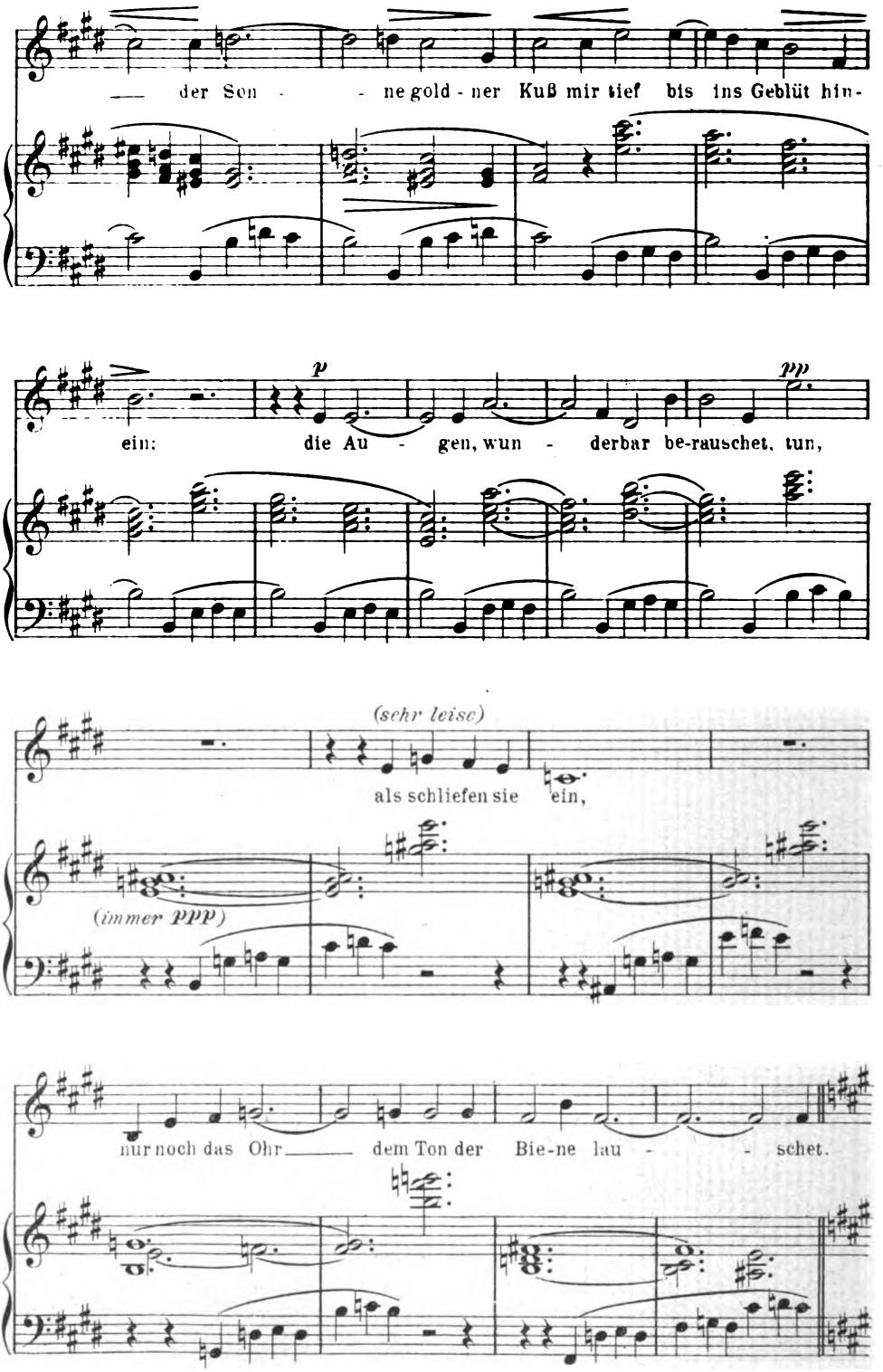
Digitized by Google



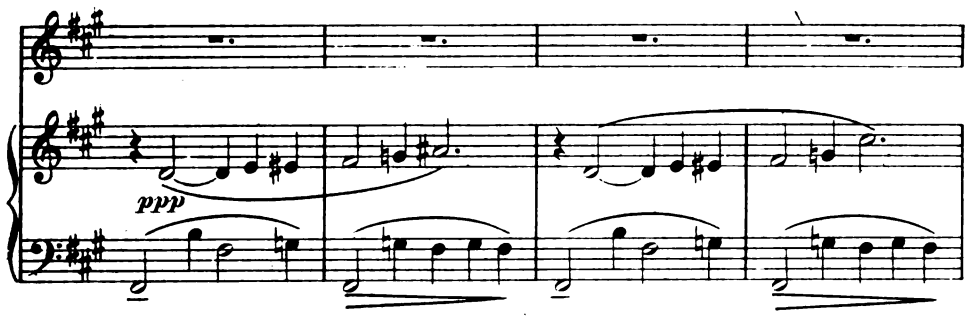
Digitized by Google

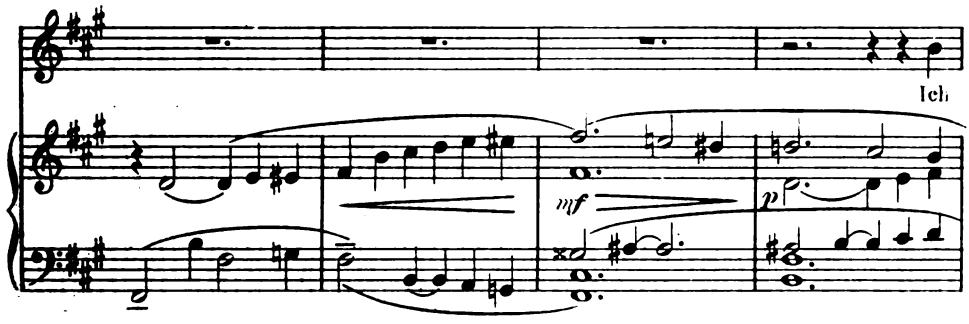


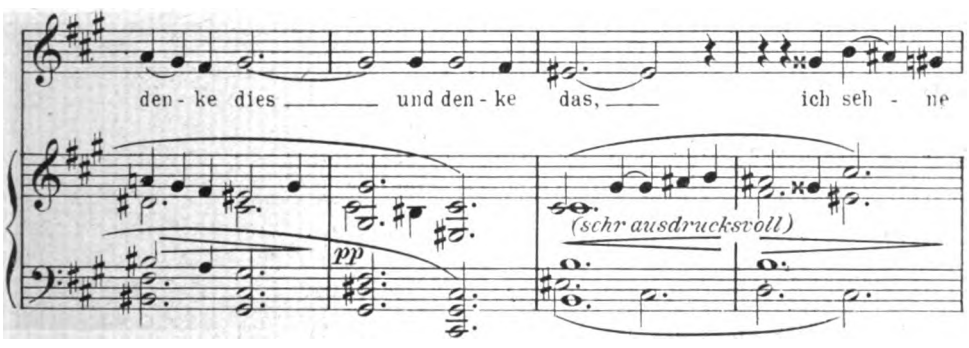
Digitized by Google

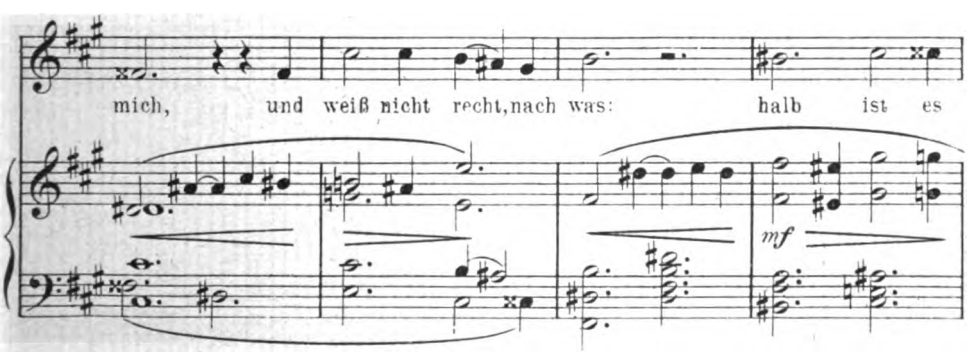


Digitized by Google

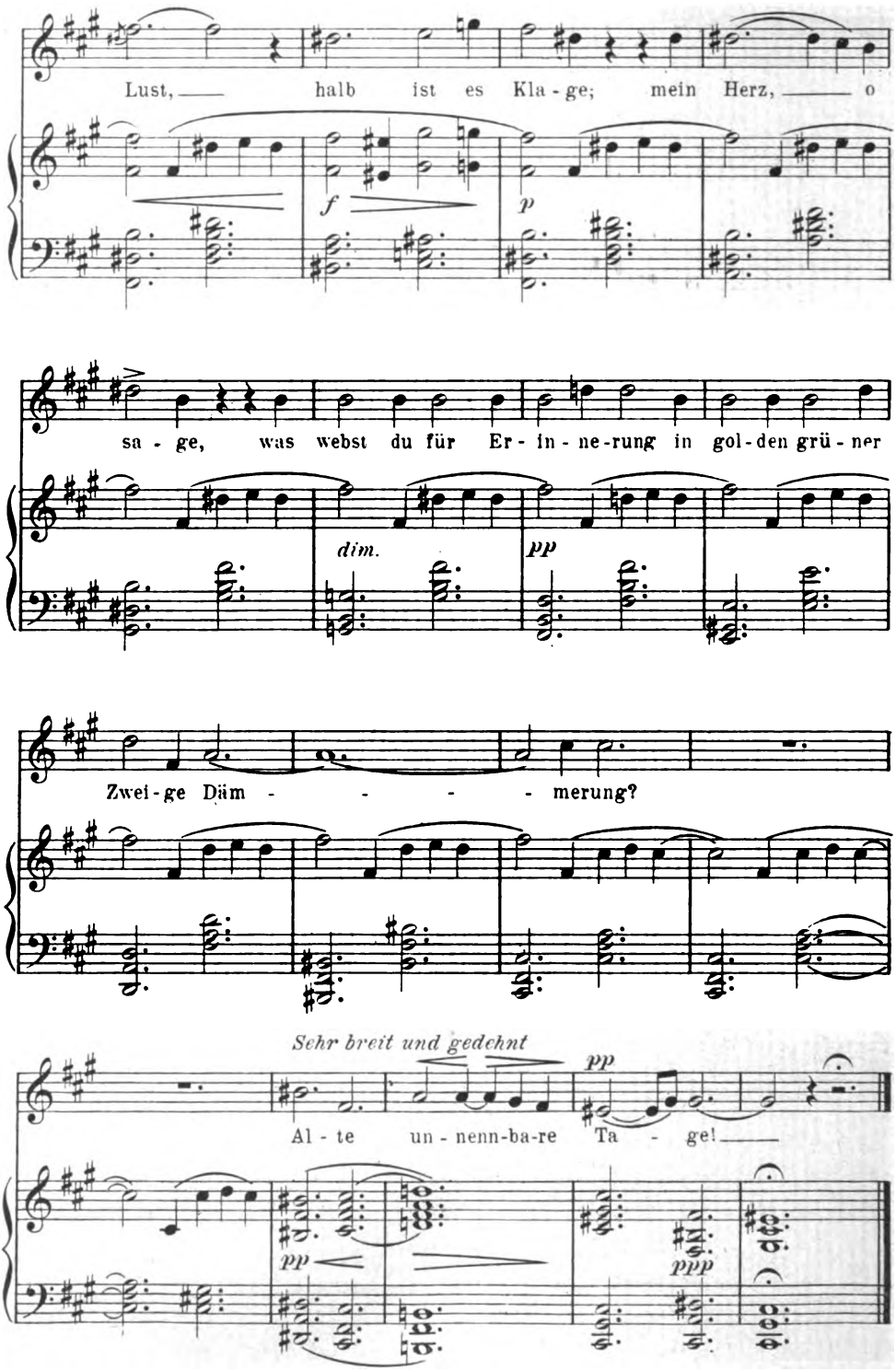








Digitized by Google

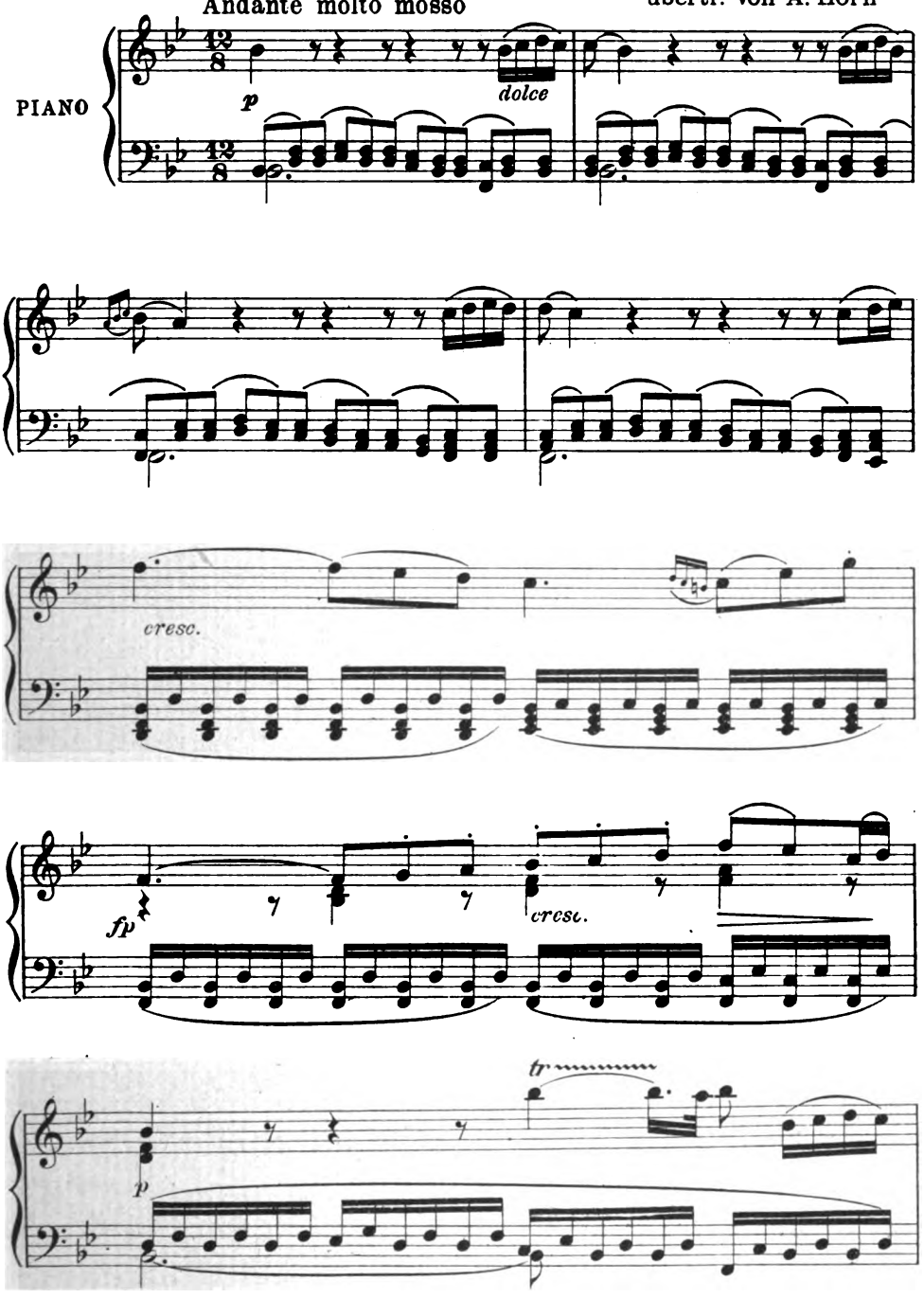


Digitized by Google

L. VAN BEETHOVEN

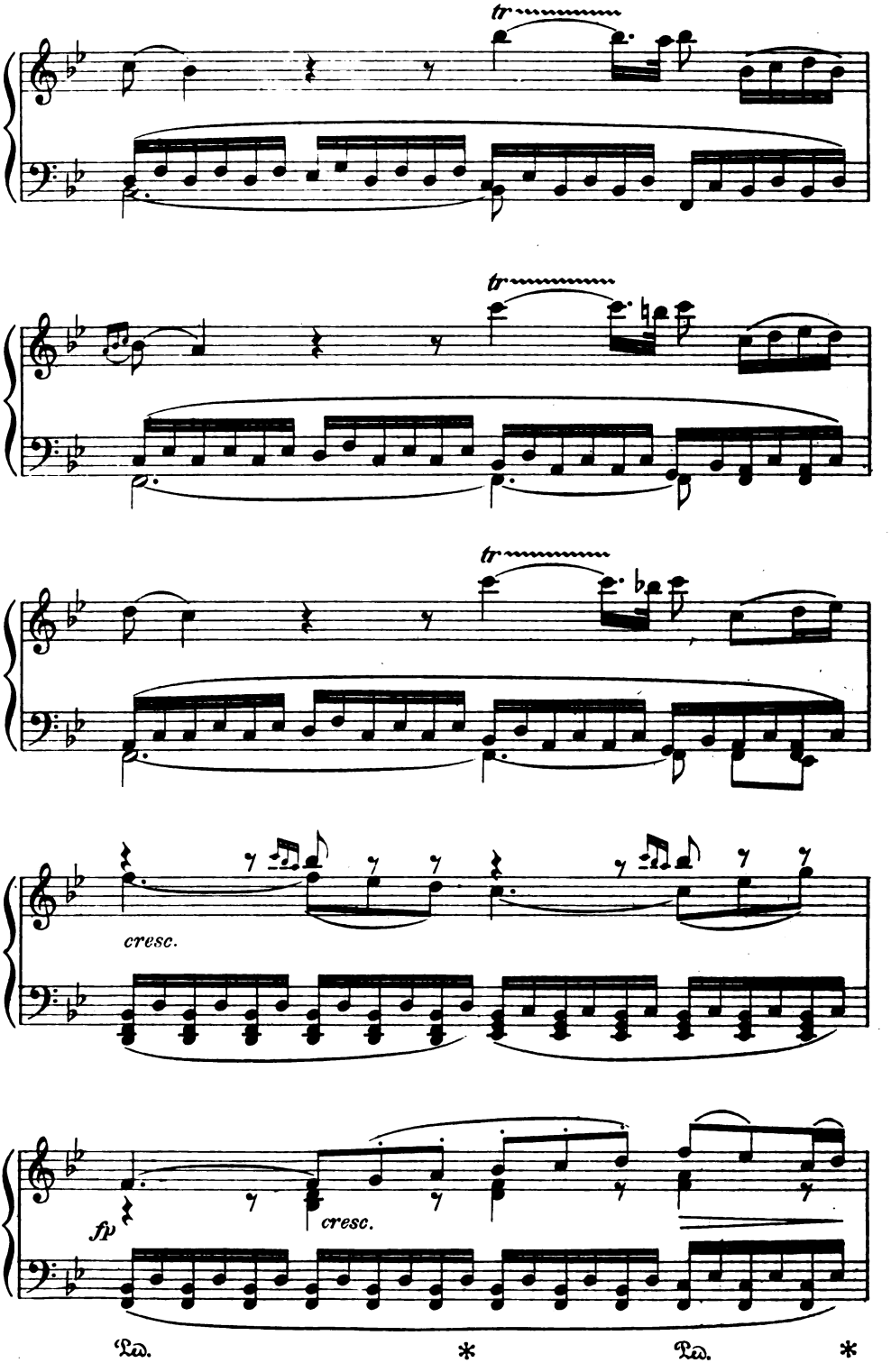
SZENE AM BACH
aus der Pastoralsinfonie
übertr. von A. Horn

Andante molto mosso

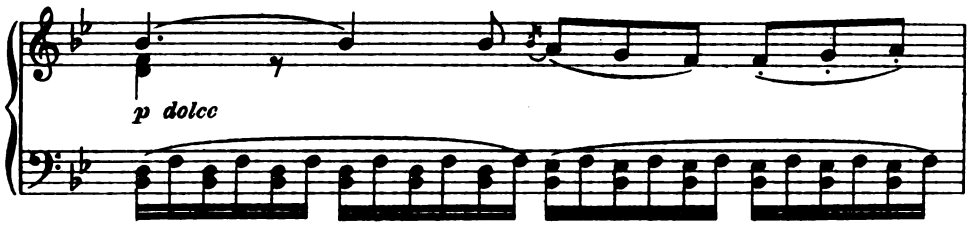


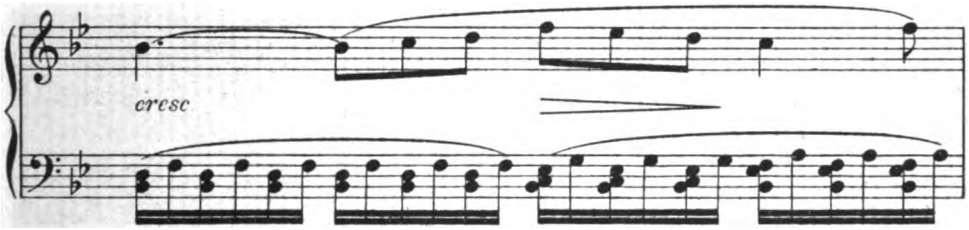
Mit Genehmigung des Verlags von Peters

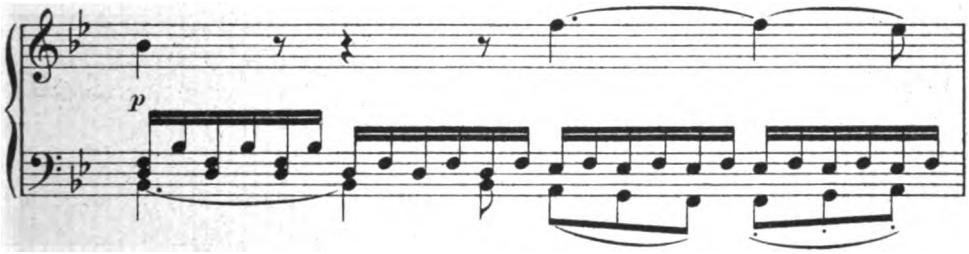
Digitized by Google

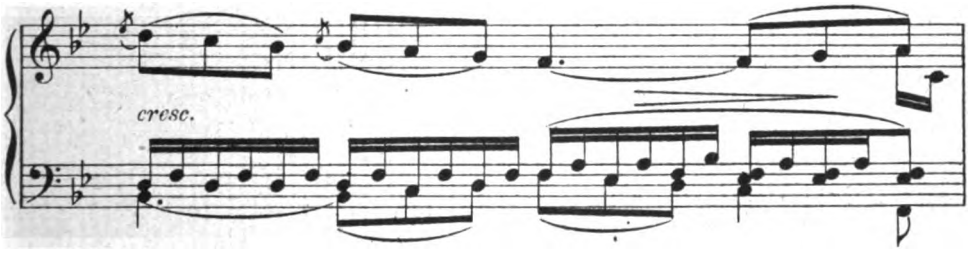


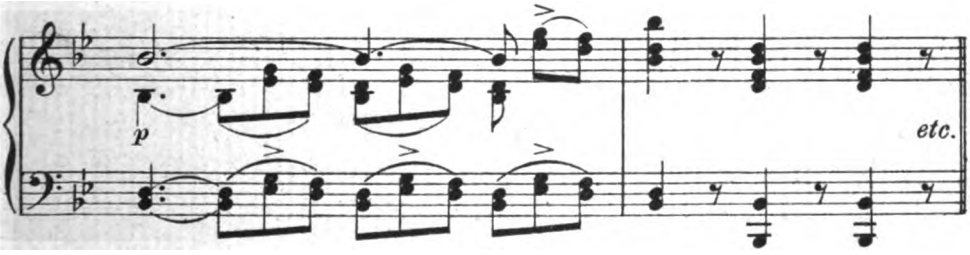
Digitized by Google







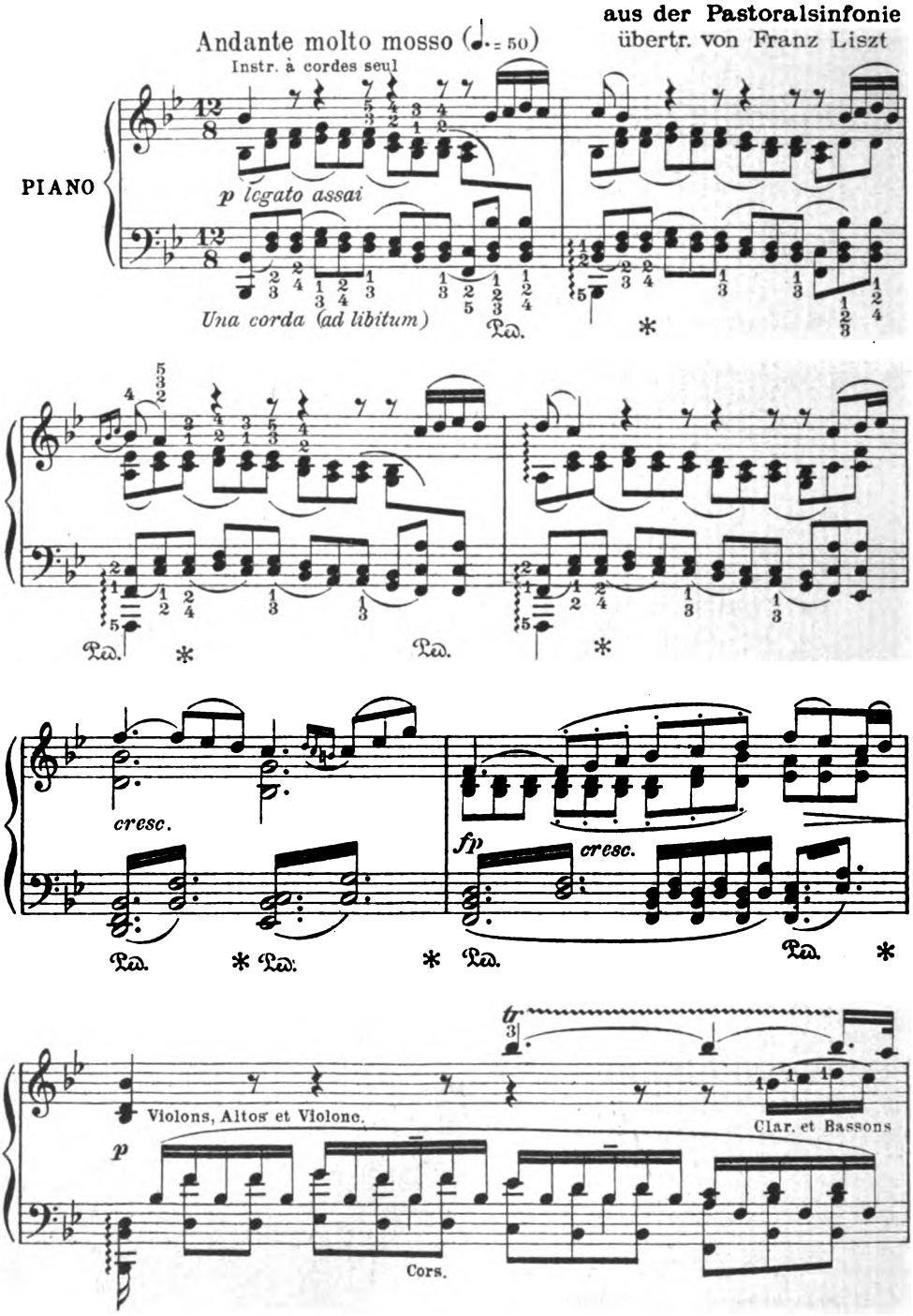




Digitized by Google

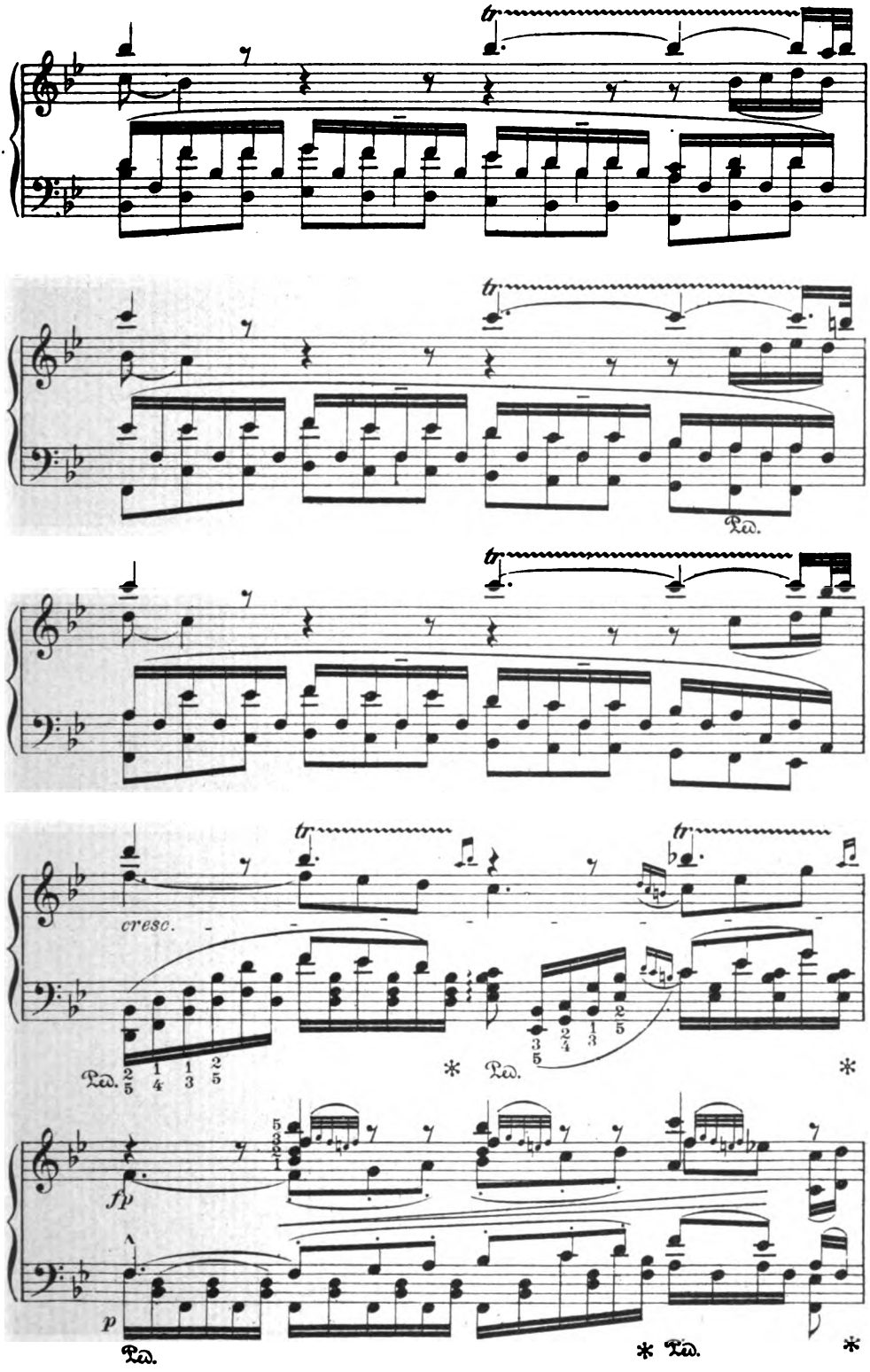
L. VAN BEETHOVEN

SZENE AM BACH
aus der Pastoralsinfonie
übertr. von Franz Liszt

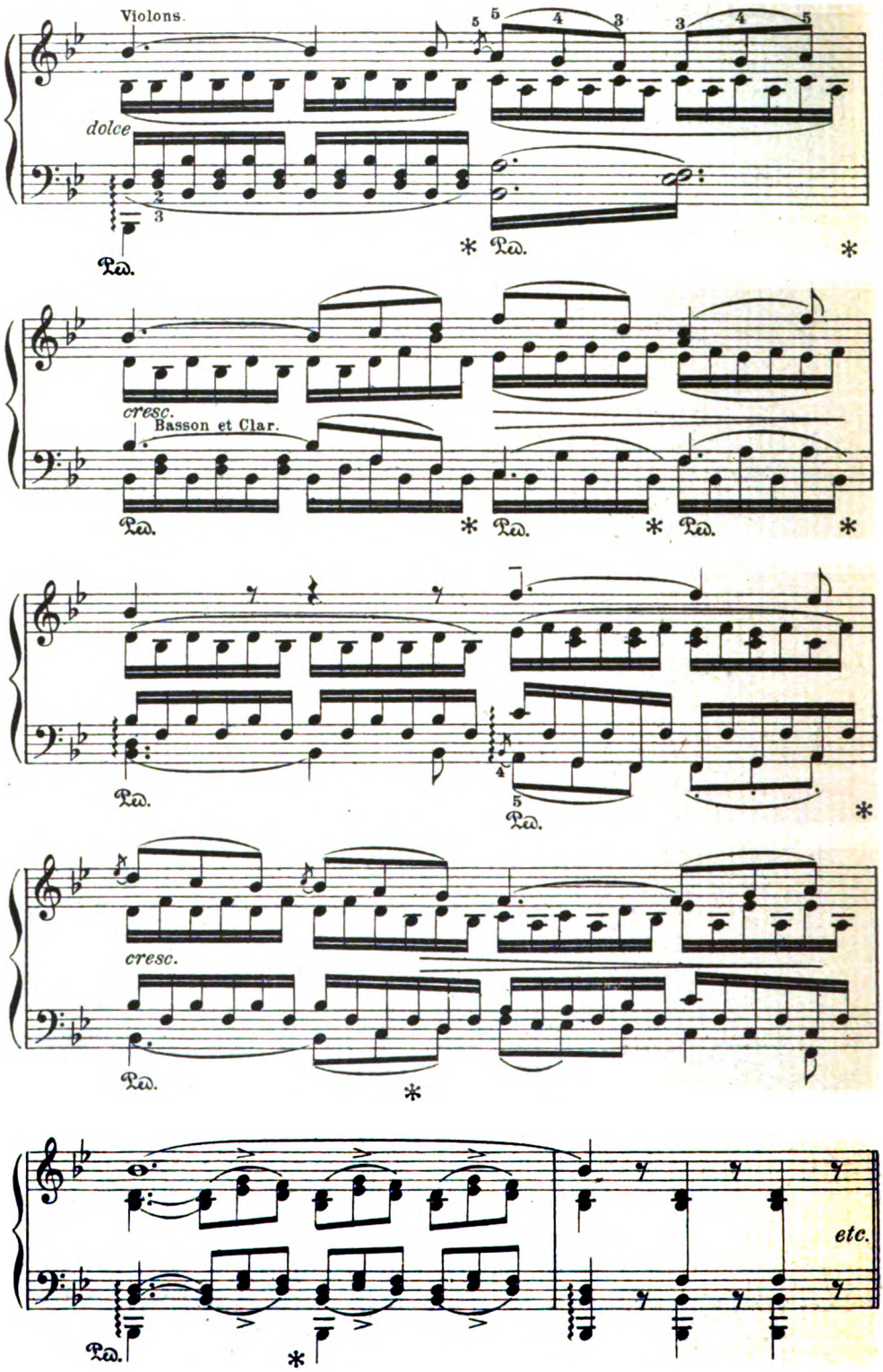


Mit Genehmigung des Verlags von Breitkopf & Härtel
57068

Digitized by Google



Digitized by Google



52068

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Zweites Juliheft 1905

18ter Jahrgang Heft 20

„Christliche Literatur“

Das Thema ist heikel, weil es sehr vielen nicht eingehen wird, daß man die religiöse Literatur vom literarischen, d. h. ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachten kann. Freilich — den Kunstwartlesern ist dieser Gesichtspunkt geläufig; man wird, wie es im Ratgeber heißt, „auf diesem persönlichsten aller Gebiete für eine jede Richtung ihre Voraussetzungen einfach hinzunehmen und nur innerhalb dieser Grenzen zu untersuchen haben, inwiefern ihr Niederschlag als Literatur der höchsten ästhetischen Anforderung genügt: *echter und klarer Ausdruck dessen zu sein*, was sich in ihm auszudrücken vorgibt.“ Aber so einleuchtend es ist, daß wir das Recht haben, nicht nur Romane, Novellen, Erzählungen, sondern auch die ganze Erbauungsliteratur, Predigten, Spruchsammlungen, Texterklärungen, überhaupt Schriften jeder Art innerhalb der religiösen Gattung auf ihre ästhetischen Werte hin in *solchem* Sinne zu untersuchen, so sehr wird uns dies von hundert Seiten bestritten werden.

Die Gründe hierfür liegen nahe. Es handelt sich, wenn man den Stoff betrachtet, um ein Allgemeinstes: um Gott, Seele, Unsterblichkeit, ewiges Leben. Angesichts eines Allgemeinen aber objektiv zu sein, prüfend sich zu verhalten, ist den meisten Menschen fast versagt. Ein jeder umarmt brüderlich einen jeden, der gleiche Ansichten bekundet, ohne etwa zu fragen: ist es echt, was jener sagt? Warum sagt er's? Meint er's auch so? Oder vielleicht: Trotzdem er das gleiche denkt wie ich, paßt er zu mir? Und diese allzumenschliche Vertrauensseligkeit ist natürlich nirgends so groß, wie dort, wo ein Glaube als ein objektiv Wahres, von Gott Geoffenbartes hingenommen wird; denn hier ist alles beherrscht und durchdrungen von dem großen historisch-göttlichen Hintergrund. Ein „Gläubiger“ neigt dazu, in jedem, der sich „fromm“ betätigt, einen „Gläubigen“ zu sehen. Die Tat trägt die Vermutung der Gesinnung in sich. Aber auch umgekehrt — und das ist für uns das Wichtigere —: man nimmt die Gesinnung, den Willen so an, als liege darin alles (sofern nur irgend etwas geschieht). Man geht z. B. zu einem Pastor in die Kirche, der die und die Gesinnung hat, beispielsweise „gläubig“ ist, und nimmt dabei gern in Kauf, daß er herzlich schlecht predigt. Oder: man liest die Bücher, die ein Pastor empfohlen hat, mögen sie auch herzlich schlecht geschrieben sein. Das weiß jeder aus eigener Erfahrung und ich brauch' es nicht weiter auszuführen.

Die Folgen dieser Kritiklosigkeit sind aber viel trauriger, als den meisten je bewußt wird. Ich kenne tatsächlich unter den literarischen

Digitized by Google

Erzeugnissen unserer Tage (Hintertreppenromane u. dgl. miteingerechnet) keinen Zweig, der so mit faulen oder unreifen Früchten beladen ist, wie der Zweig der religiösen Literatur. Ich sage dies nicht hitzig und übereilt, sondern nach gründlicher Ueberlegung, im Zustande eines Menschen, der eine sehr ernste Sache sehr ernst überdenkt. Die Sache ist darum so sehr ernst, weil sie einmal in das Herz der Familie eingreift: hier handelt es sich noch um Schriften, die nicht von einzelnen, sondern von ganzen Familien gelesen werden; welch ungeheuren Einfluß also müssen sie haben! Sodann aber, weil die Sache nicht, wie das Schlechte auf anderen Gebieten der Literatur, aus den Händen ungebildeter, geldhungriger Menschen kommt, sondern aus den Händen eines Standes, aus dessen Reihen viele der tüchtigsten und hervorragendsten unserer Mitbürger hervorgegangen sind. Denn es ist Tatsache, daß fast alles, was an religiöser Literatur in die Familie kommt, von Pastoren entweder geschrieben oder geleitet oder befürwortet oder beschützt wird. Wenn ich aber hier von faulen oder unreifen, also schlechten Früchten rede, so muß ich, wie überflüssig es scheine, ausdrücklich betonen, daß ich damit weder den Gegenstand treffe, der jenen Schriften zugrunde liegt, noch die in ihnen niedergelegte Gesinnung, sondern lediglich die Schriften als Schriften und nichts anderes. So wie ein musikverständiger Geistlicher die fade, langweilige, leblose und phrasenhafte Komposition eines geistlichen Textes niemals gut, sondern immer schlecht finden wird, so wird es auch einem literaturverständigen Geistlichen mit geistlichen Schriften ergehen müssen.

Ich gebe Beispiele aus der volkstümlichen protestantischen Literatur, zumeist positiver Richtung, um jeden Argwohn zu vermeiden, ganz willkürlich, frei und ohne Nebenabsicht. Ich habe gleichsam in die Urne gegriffen und die Lose gezogen.

Hier ist aus einer Sammlung „Waldesrauschen — Waldesfrieden" eine Geschichte, die „Margret" heißt und „dem Leben nacherzählt" ist. Auf Seite 1 wird eine Schilderung des Hauses (Bauernhauses) gegeben, das der Verfasserin, „wenngleich sie es seit vielen Jahren nicht mehr gesehen hat, doch mit seinen damals für ihr junges Mädchenherz unwiderstehlichen Reizen immer noch in allen seinen Einzelheiten vor Augen steht". Auf Seite 2 wird Margret, die Tochter des Hauses, vorgestellt: „Das Mädchen nannte auch besonders zwei kräftige Arme ihr eigen . . ." Auf der gleichen Seite „aber sollte es anders kommen". Auf Seite 3 lächelt die Mutter den Ihrigen noch einmal zu, sagt: „O wie schön" — und dann ist es vorbei (sie ist nämlich gestorben!). Zehn Zeilen (nicht Seiten!) weiter trägt man auch den Vater „auf den Friedhof des Dorfes ins stille Kämmerlein". Von Margret aber heißt es gleich weiter, daß sie fröhlich und arbeitsam wie immer war. Auch hatte sie das, was die Dichter „Poesie" nennen und fand daher die Welt „so schön, o so schön". Da „war es kein Wunder", daß die Freier kamen. Da aber Margret bei ihrer Selbständigkeit auch ein „rasches, entschlossenes Wesen" hatte, war sie bald „im Netz eines schönredenden Fremden" gefangen (er hieß Holle) und gab diesem, ohne jemand um Rat zu fragen, ihr Jawort. Sie heiraten und be-

Digitized by Google

kommen zwei Kinder, die „herzig" sind. Aber der Mann, ein leichtsinniger Patron, sitzt, statt zu schaffen, im Wirtshaus. Margret indessen sieht den Kummer, der ihr hierdurch verursacht wird, als eine „Züchtigung" an, „weil sie ihrem eigenen Rat gefolgt war und nicht auf Gottes Rat gewartet hatte" (vermutlich wegen der Heirat). „Sie wollte nur" — ich bitte diese Phrase zu beachten — „das Vertrauen nicht wegwerfen, welches eine große Belohnung zur Verheißung bekommen hat" — — — „Ein Angstschrei von draußen her läßt sie plötzlich aufspringen. Sie nimmt die Lampe und eilt heraus — da — zu unterst an der hohen Treppe, die zur Haustüre führt, liegt eine Gestalt und sie erkennt sie . . . — es ist Holle." Holle hat eine wunderbare Krankheit, über die der „freundliche, treue" Arzt den Kopf schüttelt. Er wird wieder gesund und ein braver Mann. „Die Kinder aber sangen oft mit Vater und Mutter um die Wette: „Nun danket alle Gott." —

So weit die Geschichte. Meine Inhaltsangabe ironisiert absichtlich, weil es sonst nicht möglich ist, den Eindruck des Ganzen wiederzugeben.

Diese Geschichte nun ist typisch, es gibt hunderte ihrer Art. Was zunächst auffällt, ist die Eile, mit der erzählt wird: nach der allgemeinen Vorstellung von Ort, Zeit und Personen sterben Vater und Mutter im Handumdrehen, die Heldin ist fröhlich, heiratet im Handumdrehen, der Mann wird ein Trinker im Handumdrehen und im Handumdrehen ein braver Mann. Daß dazwischen Zeit verfließt, kommt niemand zum Bewußtsein; es ist, als wenn die beiden Kinder von heut auf morgen erzeugt und geboren würden. Der Verfasser gibt wie ein Chronist Daten, aber nicht wie ein Darsteller eine Abfolge von Ereignissen. Dementsprechend fehlt jede Entwicklung des einen aus dem andern: es könnte alles ebensogut anders kommen. Das gilt von den Geschehnissen, das gilt von den Charakteren. Und was unter Logik verstanden wird, zeigt sich am deutlichsten dort, wo es heißt, daß die Heldin, da sie ein rasches entschlossenes Wesen hatte, bald im Netz eines schönredenden Fremden gefangen war. Auf diese Art werden Personen und Ereignisse durcheinandergeworfen, bis die Katastrophe kommt, wo dann mit „Angstschrei", mit „da" und „ha" — es ist in all den Machwerken das Gleiche — Gruseln und Erregung erzeugt werden soll. — Dürfen wir noch ins einzelne gehen? Charakterisiert wird durch Phrasen. Das Haus „mit seinen für ein junges Mädchenherz unwiderstehlichen Reizen". Margret nennt „auch besonders zwei kräftige Arme ihr eigen"; ob Margret als vernünftige Person jemals so geredet hätte? Die so plötzlich sterbende Mutter spricht: „O wie schön." Wie gemütlich! Und erst der tote Vater: der wird ins „stille Kämmerlein" getragen. Wie gefühlvoll! Aber was soll man zu dem Tausendsasa von Margret sagen, die alles so wenig ansieht, daß sie gleich wieder gesund und fröhlich bei der Arbeit ist und die Welt — ist es nicht rührend? — „so schön, o so schön" findet? Die Kinder sind natürlich „herzig"! Vom Arzt heißt's „der freundliche, treue". Ich will die Reihe abbrechen. Nur noch auf den Lärm mache ich aufmerksam, den der am Schluß „um die Wette" gesungene Choral verursacht haben wird.

Digitized by Google

Man sieht: diese Geschichte ist sinnlos von Anfang bis zu Ende, sie gibt unfreiwillig Karikaturen von Personen und Ereignissen, sie verzerrt das Leben in ein süßliches albernes und ganz und gar unwahres Abbild. Und sie bedeutet, wie ich sagte, einen Typus.

Einen Typus. Das Schema ist: Die Menschen sind gut oder schlecht. Sind sie gut, so geht es ihnen gut (wenigstens am Ende). Sind sie schlecht, so geht es ihnen schlecht (wenigstens am Ende). Es kommt vor, es kommt sogar fast immer vor, daß schlechte gut werden; dann geht es ihnen, so lange sie schlecht sind, schlecht; später geht es ihnen gut.

Das ist das Schema. Verarbeitet wird es oft so: einer trinkt zwei Glas Bier; hintennach passiert ein Unglück. Oder: einer geht auf den Tanzboden; hintennach passiert ein Unglück. Oder: einer ist ungehorsam; hintennach passiert ein Unglück. Und so fort. Es ist, wie in dem schönen Liede, das in Wustmanns Großvater-Anthologie steht, wo die zwei Jungen unerlaubter Weise Kahn fahren, einer fällt ins Wasser, „der andre will nicht sinken ihn lassen, beid' ertrinken. — Folg du den Eltern mehr!"

Das Gegenstück lautet: einer trinkt kein Glas Bier; hintennach kommt ein großes Glück. Oder: einer geht nicht auf den Tanzboden; hintennach kommt ein großes Glück. Und so fort. Immer ganz im Gleichen: bei Reich und Arm, bei Hoch und Niedrig, bei Gebildet und Ungebildet.

Zu weiterem Belege ein anderes Geschichtchen. Es heißt: „In einer Nacht" und ist zu finden in den Geschichten und Bildern zur Förderung der inneren Mission, Hamburg, rauhes Haus, Mai 1904. Ein Abiturient kommt in eine Gesellschaft von Studenten und Offizieren (zum ersten Mal), betrinkt sich ohne weiteres und macht ohne weiteres 900 Mk. Spielschulden. Läuft darauf ohne weiteres nach Haus (in der gleichen Nacht), um 900 Mk. seinem Vater zu entwenden (ohne weiteres), wird vom Vater beim Diebstahl ertappt. Der Vater schreit: „ich habe keinen Sohn mehr, hinweg", und stirbt ohne weiteres. Der Sohn verläßt das elterliche Haus und ist für sein Leben gebrochen. In seinen alten Tagen beichtet er in weichem Lehnstuhl (!) und am behaglich warmen Ofen (!) einem Geistlichen, findet Erleichterung und sagt: „Das danke ich nächst dem dort droben Ihnen, mein lieber, treuer Freund." — Diese durch Unwahrscheinlichkeit der Situationen wie der Charaktere gleich lächerliche Fabel ist nun im bekannten Leierton erzählt, d. h. es wechseln triviale Alltagsphrasen mit frommen Sprüchen ab. So beginnt die Geschichte mit einer Frühlingsschilderung, zu deren Charakteristik ich nur folgenden Satz anzuführen brauche: „und überall ging es nach den Liedesworten: die Welt wird schöner jeden Tag . . ." Indessen „manch biedrer (!) Landmann" prophezeit Schnee, behält Recht und nun wird umständlich dargelegt, wie der „Herr Winter" grimmig dreinschaut und dem „Junker Lenz" einen Schabernack spielt. „Der Anblick all der zerstörten Hoffnungen" (gemeint sind die erfrorenen Blüten) tut sehr weh. — Also auch hier alles Phrase, gemacht, papierenes Geschreibsel, ohne Empfindung, ohne klare Anschauung. Bezeichnend ist auch hier wieder der Gebrauch der schmückenden Bei-

Digitized by Google

wörter. Es gibt Landleute, die biede. sind; es klingt gut, wenn man schreibt „biederer Landmann", folglich muß der Landmann, der hier Schnee prophezeit, auch bieder sein. Oder: Lehnstühle sind oft weich, Oefen behaglich warm; auch hat dem Verfasser unbestimmt vorgeschwebt, daß weiche Lehnstühle und warme Oefen Stimmung geben; welche Stimmung indessen, darüber ward er sich nicht klar. Bis dahin durchzudringen duldete eben nicht die Uebung des schnellen und gedankenlosen Hinschreibens. Sonst würde er wohl mit Schrecken gewahr geworden sein, wie schlecht die durch seine Ausschmückung hervorgerufene Stimmung des Behaglichen, Gemütlichen zu dem Ernst und der Verzweiflung paßte, die darzustellen er vorhatte.

Das Gleiche finden wir in einer Erzählung „Großmütterleins Truhe", die in demselben Heft wie „Margret" zu finden ist. Eine Familie ist dem Erfrieren nahe, trotzdem „lächelt" der Mond und blickt „freundlich still". Schöner noch ist, daß der erfrorene Finger des Kindes, der in die Eisblumen am Fenster ein Loch gezeichnet hat, noch „niedlich" genannt werden kann, ja daß die Wände, die bei dem Mangel an Heizung im Innern ganz mit Eis bedeckt sind, im Lichte auch noch „recht magisch und zauberhaft" glitzern dürfen. Den armen frierenden Menschen wird sehr darnach zu Mut gewesen sein! — Hier wird denn auch von „Dienern des Gesetzes" (zu deutsch: Schutzleuten) und von „Boten der Gerechtigkeit" (zu deutsch: Gerichtsvollziehern) geredet.

Oder etwas anderes. Ein gewisser A. Vollmar in Berlin hat im Verlage von Wiegandt und Grieben eine Unmenge „Erzählungen" herausgegeben. Eine heißt „Freude machen". Hier wird sogar fertig gebracht, daß sich ein kleines Mädchen mit einem Notar über Religion und Moral unterhält, wobei der Notar der Kleinen erklärt, daß er von diesen Dingen nicht viel halte, schließlich aber nachgibt und sich bekehren läßt. Das ist jedenfalls „romantisch".

„Romantisch" ist auch, was in dem von Senior Behrmann in Hamburg herausgegebenen kleinen Blatte „Der Nachbar" (v. 1. V. 1904) in einer Geschichte, die sich „Ein Glas kalten Wassers" betitelt, ein Durstender in der Empörung schreien darf, als ihm ein Glas Wasser verweigert wird: „Unseliger, möge es Gott gefallen, daß ich dich einstens vor Durst sterbend und um ein Glas kalten Wassers bettelnd finde, um meinerseits das Vergnügen zu haben, es dir abzuschlagen." Ist das nicht sehr schön gesagt? Und der Situation fein angepaßt?

Oder folgende Phrasen, die sich in einem Hefte des „Reich-Gottes-Boten" (Stern, Karlsruhe) finden. „Christus ist der Name des Baumes und eine Aufschrift an dem Baume besagt: ich bin das Brot des Lebens, das Generalheilmittel gegen den Tod." „Aber der Kostenpunkt?" „Darum steht uns nun die Kur billig." Oder folgenden Schluß: „Um aber in all dem treu sein zu können, gilt es eines für uns: dicht beim Heiland." Und aus dem Ev. Kirchen- und Volks-Blatt (Karlsruhe, Ev. Schriftenverein) v. 24. IV. 1904: „Der Hirt am Kreuz gestorben, — hat Fried und Heil erworben; — nun heißt bei seinen Schafen — das Sterben ein Entschlafen." In demselben Blatt v. 22. V. 1904 befindet sich

Digitized by Google

ein Gedicht: Pfingstbitten; in dessen erstem Vers heißt es: „Taufe mich mit Geistesflammen, die aus deinem Himmel stammen;“ der Schlußvers aber lautet: „Taufe mich mit deiner Taufe! Ziehe mich, damit ich laufe! Stärke meine schwachen Kräfte Zu dem Heiligungsgeschäfte, Daß ich dir, dem Ewigtreuen, Leib und Seele möge weihen, Und in deines Geistes Gaben Lebensvolle Gnüge haben!“ — In einem andern Blättchen vom März 1904 — ich führe mit Absicht nur Neues an, um zu zeigen, wie die Phrase fortlebt —: „O Herr Jesu, sende Deinen Geist, der dir bereite Herzen ohne Ende und dir schaffe große Beute.“

Aber alles das könnte man noch eher hinnehmen, als die Art, wie den Kindern christliche Speise mundgerecht gemacht wird. Die Erzählung „Margret“, von der ich eingangs sprach, ist jedenfalls für Kinder gedacht; hat jemand auch nur irgend etwas darin gefunden, was der Kinderwelt nahe liegt? Im „Kinderboten“ v. 9. IV. 1904 (Erziehungsverein Elberfeld) steht folgender Spruch: „Welche Christo angehören, die kreuzigen ihr Fleisch samt den Lüsten und Begierden.“ Und folgender Vers: „Zeuch durch deines Todes Kräfte Mich in deinen Tod hinein Laß mein Fleisch und sein Geschäfte Mit dir angenagelt sein Daß mein Wille sanft und stille Und die Liebe werde rein.“ Das ist für Kinder geschrieben. Und ähnlich wie hier lautete es in allen Kinderschriften, die ich aufschlug, den „Deutschen Kinderfreund“ nicht ausgenommen. Welch tiefe Einblicke doch die Herren Verfasser und Redakteure in Kinderherzen getan haben müssen!

Und doch, von dem Wichtigsten habe ich noch zu sprechen. Bisher war doch in der Hauptsache von obskuren Schreibern die Rede, die nur darum ans Licht gezogen werden mußten, weil ihre Erzeugnisse zu tausenden verbreitet werden. Jetzt aber komme ich zu einem Schriftsteller, der Anspruch macht, literarisch gewürdigt zu werden und dem diese Ehre auch erwiesen wird. Ich meine den bekannten Pastor und Wanderprediger S. Keller (Ernst Schrill), der eine ganze Reihe Bücher und Broschüren geschrieben hat, darunter einen Roman „Menschwerdung“, der innerhalb eines Jahres vier Auflagen erlebte.

Ich hatte schon eine große Zahl Kellerscher Schriften gelesen und mir meine Meinung gebildet. Da kamen mir eines Tages Urteile dritter Personen zu Gesicht, darunter etliche aus bekannten Zeitungen. Keller sei vielleicht der Begabteste unter den neueren Schriftstellern. Plastisch und mit psychologischer Wahrheit seien seine Gestalten gezeichnet. Es stehe fest, daß er nicht nur ein phantasiereicher Erzähler, sondern auch ein künstlerischer Gestalter von nicht gewöhnlicher Kraft sei. Er wird mit Steinhausen, mit Gebhardt und Spielhagen verglichen. Es wird behauptet: er finde seinen Platz nicht nur unter den christlichen Volksschriftstellern, sondern „unter den Vertretern allgemeiner moderner Literatur“. Nun nahm ich die Kellerschen Bücher nochmals zur Hand und ging auch einen ganzen Jahrgang der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Auf Dein Wort“ durch. Und ich mußte mir sagen: jene Urteile können sich nur aus dem unglaublichen Tiefstand der ganzen christlichen Volksschrift-

Digitized by Google

stellerei erklären, aus sonst nichts. Diese Kreise sind an eine schlechte Literatur gewöhnt; treten sie nun einem Schriftsteller gegenüber, der als Mensch Charakter und Bildung hat, und der als Redner gewinnt und fesselt, so täuschen sie sich. Denn die Kellerschen Schriften erzählenden Inhalts sind, als literarische Erzeugnisse betrachtet, schlecht.

Das zu empfinden ist leicht — für den geübten Leser. Zu beweisen ist es auf wenigen Zeilen unmöglich. Keller hat eine schätzenswerte Fähigkeit: er gibt ein gutes Referat. Aber er will gestalten, und das kann er nicht. Was gibt er also? Kurz gesagt: ein Referat in direkter Rede. Was das heißt, das weiß der Literaturfreund. Der Ungeübte versteht es kaum; er sieht die direkte Rede und hält den Schriftsteller für einen Dichter.

Ein Referent in direkter Rede, damit ist S. Keller als Schriftsteller so ziemlich charakterisiert. Seine erzählenden Bücher sind Referate über den Stand moderner Religionsanschauungen und religiöser Bewegungen positiver Richtung, über Bekehrungen und über sonst nichts. Die Personen — er selbst wird's nicht glauben — sind nur dazu da, um Reden zu halten. Sie kommen deshalb zusammen, sie verlassen sich, um wieder zusammenzukommen und wieder Reden zu halten. Auch die Ereignisse sind vor allem Anlässe, um Reden zu halten. Nebenbei haben sie wohl auch noch den Zweck, die Langeweile zu bannen, sonst aber keinen.

Aber Keller hat den Ehrgeiz zu schildern, zu gestalten. Er sagt es selber, er sei Realist, er wolle seinen Menschen so deutlich darstellen, daß man frage, wer ist dies? wo haben Sie ihn kennen gelernt? Dies Streben macht seinem Temperament Ehre, aber mangels jeder Gestaltungskraft führt es zu verfehlten, ja zu komischen Wirkungen; z. B. wenn der Schriftsteller Leute aus dem Volk einen Mischmasch von volkstümlichen Redewendungen und gebildeten Phrasen reden läßt. Oder wenn er versucht, Charaktere scharf zu umzeichnen: dann läßt er z. B. eine Person unausgesetzt energisch sein und die Gegenpartei unausgesetzt unter dieser Energie „zusammenzucken" (vgl. „Auf Dein Wort", 1903, „Strohwaise").

Demgemäß ist die Gestaltung durchaus dilettantenhaft. Und doch wird seine Plastik in den Himmel gehoben! Spielhagen hat vielleicht abgefärbt, aber eben nur abgefärbt. Welche Schilderung gibt S. Keller z. B. von dem Berliner Aufenthalt seines Helden! Was muß der in der kurzen Zeit nicht alles erleben und wie muß er's erleben! Und dann die Unterredung während der Eisenbahnfahrt, mit dem effektvoll als Atheisten zurechtgestutzten Leutnant. So geht es fort. Wie romanhaft, ja hintertreppenromanhaft ist die weitere Verknüpfung der Personen! Wie fad die gerühmte Schilderung der Gemeinschaftskreise! Ueberall werden fromme Sprüche gehalten und gebraucht über Religion und Moral. Wird einem am Schlusse bedeutet, daß der Held auf Grund seines Gottvertrauens von einem Knaben zum Menschen sich durchgerungen habe, daher „Menschwerdung", so erstaunt man, wie das menschenmöglich sei, da man doch von einer Entwicklung nichts gespürt hat.

Hand in Hand mit diesen Mängeln geht dann eine eigentüm-

Digitized by Google

liche Eigenschaft Kellers. Ich möchte sie einen Mangel an Takt im Gestalten der Personen nennen und der großen Unsicherheit zuschreiben, mit der der Schriftsteller seiner Aufgabe gegenübertritt, denn eben diese Unsicherheit ist seltsamer Weise das, was er selber Realistik nennt. Die Personen nämlich, die er bevorzugt und die daher die Organe seiner Gedanken sind, benehmen sich meist so, daß wir sie, wenn sie sich in unserer Gegenwart ihre Reden erlaubten, wahrscheinlich vor die Tür weisen würden. Das Merkwürdige dabei ist nun, daß in all den Geschichten die anderen sich das immer gefallen lassen, mit der nicht ausgesprochenen, aber sehr durchsichtigen Begründung, daß sie „ungläubig", d. h. schlechte Menschen sind, also ein schlechtes Gewissen haben. Beispiele in der „Menschwerdung", der „Strohwaise" und fast überall.

Schließlich noch einige Verse aus der Kellerschen Monatsschrift; die Verse sind nicht von Keller selbst, aber doch von ihm für seine Zeitschrift bestimmt, geben also ein Beispiel seiner Art.

„Gott möge dich für alles reich belohnen,
Was ich — ich meine geistlich — dir entwandt!"
(November 1905, S. 40)

Eine andere Strophe aus einem Gedicht mit der Ueberschrift „Hingabe":

„Dir zur Verfügung,
Mein Herr und mein Gott!
Dir zur Verfügung
In Leben und Tod!"
(März 1904)

Und eine dritte vom August 1904:

„Nichts wollen und nichts haben,
Als Jesum Christum den Herrn,
An ihm die Seele laben,
In ihm auch stillen gern."

Man könnte diese Blüten aus der religiösen Literatur beliebig vermehren, insbesondere Traktate, Erbauungsschriften würden Stoff dazu im Ueberfluß liefern. Halten wir fest: es ist kein Kampf gegen Aeußerlichkeiten, den wir führen, es ist der Kampf gegen das gehaltlose Wort, gegen die Phrase. Mit der Phrase wird hier die Jugend großgezogen; und nicht nur die Jugend aus einfachen Kreisen, sondern auch die der gebildeten Stände. Wer zum ersten Male hier tiefere Einblicke tut, den ekelt es. Es ekelt ihn umsomehr, als er erkennt, wie leicht dieses Phrasenhafte, dieses Anempfundene, dieses — ja, sagen wir's: Verlogene aus den Schriften in die Leser eingehen kann. Menschen, die solchem Lesestoff wehrlos anheimgegeben sind, werden der Gefahr ausgesetzt, im Ton dieser Lektüre auch zu sprechen, und mehr: sie werden durch solche Verweichlichung unfähig gemacht, ein ernsthaftes Buch aufzunehmen, das ein Nach-Denken, ein Nach-Fühlen, ein Nach-Gestalten seines Gehaltes an innerem Leben verlangt, ein Mit-Entwickeln der Dinge aus den Voraussetzungen mit dem Verfasser, ein inneres Erringen der Wahrheit mit ihm gemeinsam.

Digitized by Google

Wie das gekommen ist, daß gerade Kreise, in welche die Kraft und die Klarheit alt- und neutestamentlicher Sprache täglich eindringt, der Ohnmacht, der Schwäche, der Phrase verfallen? Grade dieser tägliche Umgang hat es vermocht. Jene biblische Sprache ist für Ausnahmetage gemacht. Wollte man sie täglich mit empfindender Seele reden, man würde an ihr zerbrechen. Dies würde tatsächlich über unsere Kraft gehen. So lernte man sie gebrauchen, ohne sie zu empfinden und so entstand die Phrase. Und so erklärt es sich, warum in keinem Literaturzweig die Phrase sich so breit macht wie in dem, von dem hier die Rede ist.

Auch die „religiösen" Schriftsteller sollten in einem einfachen Deutsch des täglichen Lebens schreiben, sie sollten ihre Menschen reden lassen, wie sie auf dem Markt und auf den Gassen reden, ganz nach Luthers berühmtem Ausspruch, aber nicht in der Sprache seiner Zeit, die uns Festsprache geworden ist, sondern, da wir heute leben, in der Sprache von heute. Sie sollten die überkommenen frommen Wendungen beiseite stellen und die fromme Gesinnung sich schlicht und einfach im Tun und Meiden ausleben lassen. Das wird den „verwöhnten" Lesern anfangs nüchtern, kahl und oft — grob vorkommen. Es stehen höhere Güter auf dem Spiel, als daß man das scheuen dürfte. Wir müssen diese Sorte von Literatur überwinden, weil ihre schweren ästhetischen Mängel schwere ethische Folgen haben.

Wilhelm Walther Krug

Zur poetischen Anschaulichkeit

Eine Entgegnung

„Die Schau- und Hörwelt in der Dichtung" überschreibt Paul Berghof in der literarischen Beilage der „Hamburger Nachrichten" einen Aufsatz, in dem er zu großem Teil gegen die „Kunstwartästhetik" zu Felde zieht. Das Gewicht der kritischen Aus- und Aufstellungen Berghofs rechtfertigt an sich eine längere Besprechung wohl kaum, aber seine Ausführungen berühren grundsätzlich so wichtige und fesselnde Fragen und fördern dabei unseres Erachtens eine Menge so weit verbreiteter Mißverständnisse und Irrtümer in so entschlossener Weise zutage, daß sich ein näheres Eingehen um der klaren Aussprache willen denn doch entschieden lohnt.

Nehmen wir zunächst die Abwehr pro domo vor; schon sie veranlaßt gleich eine Reihe von „Grundanschauungen" aufzurollen. Berghofs Vorwürfe besagen knapp zusammengefaßt: der Kunstwart will in der Poesie nur von der „Kunst des Auges" etwas wissen, ohne ihre „Hörwelt" zu beachten. „Avenarius und seine Kunstwartleute", schreibt er, „sind eben von der Aesthetik der Linie derartig befangen, daß sie die ganze Poesie in Linien auflösen möchten." Und das gibt ihm den Anlaß, diese und ähnliche Leute zu mahnen: „Darum muß auch einmal darauf hingewiesen werden, daß die erziehlich wirken wollenden Aesthetiker sich mit ihrem Hephata nicht nur immer an das Auge, sondern auch an das Ohr wenden müssen, uns nicht nur sehen und schauen, sondern auch hören und lauschen lehren." Denn, so belehrt er uns: „es gibt noch eine andere Gegenständlichkeit als die des Auges."

Digitized by Google

Wie schreibt da nun in seinem „Mangel an Weit- und Tiefblick" der Kunstwart?

„Dichterische Anschaulichkeit" heißt es im Leitaufsatz des ersten Juliheftes vom vorigen Jahre: „besagt nicht deutlich abgeschilderte Außen-, sondern lebendig erzeugte Innenwelt", und das wird weiter ausgeführt: „Können wir in dichtender Kunst ein Gefühl anders als in Verbindung mit Anschaulichkeit übertragen? Wenn wir unter Anschauung, wie wir schon in dem Aufsatz über »Sehen und Schauen« betonten, die mit Gefühlen verbundene Erregtheit aller Sinne verstehen?" Denn, „daß der Rhythmus als Träger der Anschauung hochwichtig ist, ist diese Tatsache nicht überhaupt ein Beweis für unsere Auffassung der Anschauung als eines Kindes der Ehe zwischen Gefühl und Gesicht oder Gehör". Darum schreibt auch Anthes im Januarhefte vorigen Jahres zum Kunsterziehungstage: „Freilich zu dieser Anschauung des inneren Auges (bei Goethes „Der du von dem Himmel bist") kommt die des inneren Ohres, Rhythmus und Reim, die auch ihrerseits wundervoll die geheimen Bewegungen im Unbewußten beleben." Und Avenarius weist im zweiten Septemberhefte desselben Jahrganges in seinem Leitaufsatze darauf hin: „Mörikes Phantasie arbeitete mit dem inneren Gehör so herrlich wie mit dem inneren Gesicht."

Ich denke, das Mißverständnis liegt klar zutage: Berghof weiß gar nicht, in welchem Sinne der Kunstwart „Schauen" und „Anschaulichkeit" immer wieder deutet und braucht. Wie kommt's, daß er es nicht weiß? Nun, er hat eben weder die beiden Leitaufsätze, die sich eigens mit diesem Thema befassen noch den dritten, der diese Frage „praktisch" behandelt, noch die Aeußerungen Anthes' inbezug darauf seiner Aufmerksamkeit gewürdigt, obwohl diese Arbeiten nicht etwa auf ein größeres Zeitgebiet des Kunstwarts sich verteilen, sondern alle in dem einen und in dem nämlichen Jahrgange sich finden, mit dem Berghof sich in seinen kritischen Ausführungen beschäftigt. Dennoch, trotzdem er den Kunstwart so wenig kennt, erhebt er ohne Zögern und ohne jede Einschränkung gegen unsere ästhetisch-kritische Gesamttätigkeit schlechthin den Vorwurf einer Einseitigkeit, die die Grenzen des Lächerlichen streifen würde! Gewiß, es beeinträchtigt des öfteren die wünschenswerte Kraft des Hasses und der Verachtung gegenüber dem Gegner, wenn man ihn richtig kennen zu lernen sucht. Warum aber Berghof auf der Grundlage unbefangener Unkenntnis ein Blatt so energisch angreift, dessen, wie er sagt, „unleugbare und nicht geringe Verdienste" er nicht „schmälern", und dessen Wirken er keineswegs „unterbinden" möchte — das ist schon schwerer verständlich.

Dann beschäftigt sich Berghof mit meinem Aufsatz über Phantasiekunst im Besonderen. Ich suche dort die Grenzen einer „Phantasiekunst" im eigentlichen, im engeren Sinne zu umschreiben. Die Wertung „eigentlich" wird dabei, wie wir sehen, sofort durch die Bezeichnung „enger" eingeschränkt, und beabsichtigt in keinem Falle alle weitere Phantasiekunst als unecht zu bezeichnen. Grade der Umstand vielmehr, daß selbstredend alle echte Kunst schließlich mit einem gewissen Rechte als Phantasiekunst ausgegeben werden kann, bestimmte mich zu dem Versuche, Unterschiede in dieser gleichlautenden und daher ziemlich gleichgültigen Bezeichnung höchst verschiedenartiger Erscheinungen aufzustellen. Und zwar bezeichnete ich die Phantasiekunst als die besondere und eigentliche im engeren Sinne, die

Digitized by Google

unsere Innen- und Außenwelt in ihrer Vorstellung nicht bloß fühlend nachbildet, sondern gleich so stark umbildet, daß sie einen Baum z. B. im Grauen der Nacht nicht nur als unheimlichen Baum schildert, sondern unmittelbar als Gespenst empfindet. Mit andern und, wie mir scheint, ziemlich deutlichen Worten aus meinem Aufsatze selbst: „wo auf diesen Gebieten (der Kunst) überhaupt nur Personifikationen auftreten, überall da ist auch die Phantasiekunst, von der ich heute sprechen will". Berghof faßt das alles lediglich als eine oratio pro domo im engsten Sinne auf: er schließt kurzweg aus meinen Bemühungen, ich ließe nur die Poesie, die ich vertrete, als „allein echte Phantasiekunst" gelten, und meine Definition dieser Phantasiekunst oder meine „Theorie" ist ihm „en oll'n echten Hamburger Nebel". Ich glaube ihm das letztere ohne weiteres, nur darf ich persönlich die Vaterschaft an diesem Hamburger Nebel denn doch wohl ablehnen.

Aber auch Berghofs eigene ästhetische Meinungen scheinen mir von Spuren dieser ungünstigen klimatischen Erscheinung zu zeugen. So nahm man bisher an, die Ausdrücke beben, durchschauern, durchzittern, wären von Vorgängen körperlichen Empfindens hergeleitet. Berghof schreibt: „Wir beben von Gefühl; Schmerz und Freude durchschauern und durchzittern uns, womit wir schon in der Sprache ausdrücken, daß die tiefsten und letzten Geheimnisse des Lebens in Tönen zu uns herüberschweben."*

Eine kleine Verwechslung nur! jawohl, doch zieht Berghof einen sehr weittragenden Schluß aus ihr, und beides zusammen zeigt denn doch wohl das eine verräterisch klar, wie wenig sich Berghof gerade zu dem eignet, worauf der Gehalt seines Aufsatzes, das Umschreiben der „Schau- und Hörwelt" in der Dichtung sich gründet: zu einem Auseinanderhalten der verschiedenen Gefühlsvorgänge ihrer Herkunft nach. Vor allem scheint mir Berghof eine ganz eigentümliche Aesthetik in dem zu entwickeln, was er über „poetische Augenkunst" ausführt. Ich denke damit nicht, die individuelle Beschaffenheit meiner eigenen poetischen Arbeiten gegen das abfällige Urteil Berghofs auf Umwegen etwa in Schutz zu nehmen — diese Beschaffenheit wird ja durch Auseinandersetzungen über die Gattung, zu der die Sachen gehören wollen, gar nicht berührt. Berghof verkennt nicht, daß das Aeußere der Dinge von ihrem inneren Wesensgehalt künden könne, genauer gesagt, er bestreitet nicht, daß wir die Außenwelt mit „fühlendem Auge" erfassen können, und auch nicht, daß der bildende Künstler eine Schauwelt gestalten könne, die von ihrem Innern zeugt und „tönt", auf dem Gebiet der Dichtung aber trennt er die Erscheinung, die Schauwelt, von ihrem Gehalt: die „Linie" zieht da seinem Auge die Grenze, nicht in ihr, sondern hinter ihr liegt ihm der Gehalt, und wir müssen uns „in ihn hineinfühlen" mit den Kräften der Seele, „die wir uns am besten unter dem Bilde des inneren Ohrs vorstellen".

Mit andern Worten: dem Poeten bestreitet Berghof die Fähigkeit, seine Gesichtsbilder so zu gestalten, daß sie von ihrem Gehalt zugleich volles Zeugnis ablegen. Auch wir würden das glauben, wenn die „reine Schauwelt der Poesie in der Tat, wie Berghof annimmt, aus bloßen unpoetischen „Linearzeichnungen in Worten" bestände, will sagen: aus äußerlichen Formen- und Farbenbezeichnungen, die der Dichter erst durch sein

* Die Sperrungen sind hier von mir. W

Digitized by Google

„Deuten", das heißt also durch gefühlvolles Erläutern, zu Poesie erheben müßte. Aber uns scheint, Berghof übersieht hierbei völlig, daß der Poet seine Gesichtsbilder auf einem Wege gewinnt, der dem des Künstlers gerade entgegengesetzt verläuft. Er wendet sich ja nicht wie dieser mit einem äußeren Gesichtsbild ans äußere Auge. Er kann mit seinem geistigeren Ausdrucksmittel, dem Worte, die Formen und Farben nicht äußerlich nachbilden wie dieser, er kann den Eindruck von Formen und Farben nur in unsrer Phantasie erzeugen, das heißt, nur dadurch, daß er der Außenwelt sinnlich-seelische *Wirkungen* auf unser *Inneres* in Worten wiedergibt. Bloße Formen- und Farbenbeschreibungen aber oder richtiger: -bezeichnungen, wie rot, grün, rund, schmal, breit, geben überhaupt keine Wirkungen wieder: es sind nichts als Namen, als „Begriffe" für Formen und Farben, die daher auch lediglich als begriffliche Gedächtnisstützen der Phantasie dienen können.

Den Nordlichtschein z. B. malt der bildende Künstler mit einer ganz bestimmten Farbe und macht ihn dadurch in seiner ganzen „Furchtbarkeit" anschaulich. Der Dichter aber kann das niemals dadurch allein, daß er diese Farbe bezeichnet; ja selbst wenn er mit dieser begrifflichen Farbenbezeichnung das Wort verbindet, das in seinem seelischen Empfinden durch die Erscheinung ausgelöst wird, selbst wenn er das Nordlicht, sagen wir, „furchtbar rot" nennt, kommt er damit allein immer noch nicht über eine gefühlvolle Schilderung oder Erläuterung hinaus. Erst wenn er die Farbe seines Stoffs durch das Wort oder die Worte für ihre volle sinnlich-seelische Wirkung auf unser Gemüt ersetzt, erst dann „malt" er in der Tat als Dichter. Der *blutige* Nordlichtschein, dessen Rot nicht bloß als furchtbar beschrieben wird, dessen Rot als „blutig" furchtbar wirkt, der ersteht sofort in seinem ganzen erschreckenden Wesen vor unsrer Phantasie, er ist unserm sinnlich-seelischen Gefühl sichtbar, er ist anschaulich geworden, so wenig er auch äußerlich „bestimmt" ist. Ebenso geht es selbstverständlich mit den Linien und Formen. Der Poet muß die Felsschlucht, die durch ihre Weite Erstaunen weckt, mehr als nur erstaunlich weit auseinandergehn, er muß sie *gähnen* lassen, damit sie in ihrer lebendigen Wirkung vor dem inneren Auge unserer Phantasie erstehe. Bei der Phantasiekunst dann in besonderem Sinne, deren Gehalt in mythologischen und anthropomorphen Personifikationen (oder auch in einem „Umschauen" der Innen- und Außenwelt in „Tonbilder") besteht, bei dieser Phantasiekunst beruht ihrem besonderen Wesen gemäß die Anschaulichkeit in der Hauptsache darauf, daß sie mit ihren Umbildungen, mit ihren Personifikationen das innere und äußere Wesen des Personifizierten überzeugend trifft: der Baum im Grauen der Nacht z. B. muß tatsächlich auf die Phantasie als ein Gespenst wirken können, das vernichtende Schicksal als Teufel, die Hoffnung als Engelsgestalt. Das gewöhnliche und leider Gottes bis in die weitesten Aesthetenkreise verbreitete Mißverständnis aber rechnet mit diesen besonderen Mitteln und Wegen der poetischen Augenkunst so gut wie gar nicht, es erblickt im Gegenteil, wie ja auch Berghofs Irrtum das tut, gerade in dem Hantieren mit begrifflichen Formen- und Farbenbezeichnungen den eigentlichen malerisch-bildnerischen Grundzug der poetischen Augenkunst. Es will die Gedächtnisstütze der Phantasie zum Hauptträger, Begriffe für Formen und Farben zum Grundpfeiler der Anschauung erheben. Es meint, der Poet könne durch möglichst genaues Bestimmen solcher Begriffe, durch ein immer tieferes Sichversenken

Digitized by Google

in die „abgezogenen, abgetöteten" Aeußerlichkeiten des Lebens plastische Bildwirkungen erreichen. Als ob die Schilderung eines menschlichen Antlitzes z. B. die poetische Anschaulichkeit fördern und nicht vielmehr hemmen würde durch ihre zerstreuende Kleinlichkeit, wenn sie ihr Ziel in der Hauptsache dadurch zu erreichen suchte, daß sie das Rot der Wangen und das Blau der Augen in seinen Nuancen bestimmte und den Verlauf seiner Linien von Strich zu Strich verzeichnete. Da darf es denn freilich nicht wundernehmen, wenn Berghof zu den Tugenden einer *solchen* „Augenkunst" als selbstverständliches Komplement Kälte und Nüchternheit nennt. Und hiermit wären wir denn beim tiefsten Quell des alten Elends angelangt, von dem im Kunstwart so oft schon die Rede war, beim Verwechseln von poetischer Anschaulichkeit mit begrifflicher Deutlichkeit, von dichterischer „Plastik" mit genauer äußerlicher Beschreibung. Die Sünden des Naturalismus sind hier noch frisch in der Erinnerung. Aber auch unsre Lyriker verirren sich da leicht, indem sie die Farbenschattierungen sogar ihrer Visionen bis ins Aschgraue und Violette zu bestimmen suchen. Doch wer wäre hier rein von Fehl, der je mit der Muse verkehrt oder zu verkehren geglaubt hat?

Auf dieser Verschiedenheit ihres Materiales beruhen im Grunde ja auch alle weiteren Unterschiede zwischen Dichtung und bildender Kunst, von denen schon Lessing spricht. Zum Schluß sei uns eine kurze Betrachtung allgemeiner Art gestattet. Ist es nicht ein seltsames Schauspiel: immer wieder wird gegen die poetische Augenkunst der Vorwurf erhoben, sie vermische die Grenzen zwischen Dichtung und bildender Kunst. Warum? eben weil die Ankläger selber diese Grenzen vermischen, weil sie's übersehn, daß die Gesichtsbilder beider, wenn man von ihren letzten Wirkungen absieht, nichts miteinander gemein haben, als Namen und Stoff, daß jede mit eignen Mitteln auf eignem Wege zu eignem Ziele der Darstellung hinstrebt. Gewiß geht die gewaltige Aufgabe der Dichtung in der Augenpoesie keineswegs auf, gewiß vermag ihre vielfältige Sinnenwelt allen Gehalt auch unseres Geisteslebens innerhalb der Darstellung zu umschließen. Wer aber die eigentümliche Selbständigkeit der poetischen Augenkunst klar erkannt hat, wird ihr auch nicht wehren wollen, ihr Teilgebiet vom liebevoll beobachteten Idyll bis zu mythologischen Träumen und seherischen Gesichtsbildern auszubauen, soweit ihre Kräfte nur tragen. Und erst da werden wir ihr Halt zurufen müssen, wo sie in der Verirrung nach den untauglichen Mitteln einer fremden Kunst greift, um zu wirken. Wie wir uns auch gegen die Entwicklung der Hörwelt in der Poesie erst dann wenden, wenn sie bei ihrem Bestreben nach sinnlich-musikalischen Wirkungen den geistigen Charakter ihres Ausdrucksmittels, der Sprache, mißachtet, in bloßen Reimklängen und Rhythmusfluten den Geist des Wortes ertränkt.

Leopold Weber

Paris und Helena von Gluck

Paris und Helena in Hamburg! Diese unerhörte Ankündigung zog mich dorthin. Freilich hatte mich eine Nebenankündigung schon vorher stutzig gemacht: aufgeführt werden sollte nicht das Original, sondern eine zweiaktige Bearbeitung des Hamburger Kapellmeisters

Digitized by Google

Stransky.* Ein verschärfter Antrieb, das Original vorher eingehend zu studieren. Was aber sollte mir über diesem Studium aufgehen! Daß wir in „Paris und Helena" eines der edelsten Dramen aller Zeiten und das originellste, vielleicht auch das beste Werk des großen Tragikers vergessen haben! Ich bin gehalten, dieses, wie ich zugeben muß, außerordentlich paradoxe Urteil zu begründen.

Gluck verlegt die Handlung beinahe ganz in das Innere der handelnden Personen, genau so, wie es der letzte Wagner tut. Die äußere Handlung hat nur den Zweck, einen Rahmen für die innere zu geben und ihren Fortschritt sichtbar festzustellen. Man wende nicht ein, daß Gluck ja nicht den Text gemacht habe, sondern Calzabigi: einmal ist es bekannt, einen wie großen Einfluß der Wille Glucks auf die Gestaltung seiner Textbücher gewonnen hat, und ferner bedeutet die Gluckſche Musik eine vollkommene Neuschöpfung der Dichtung, wobei es der Komponist in der Hand hatte, ob er die innere oder die äußere Handlung mit größerer Liebe behandeln sollte. Gluck hat sich rein in die Seele der beiden Helden seines Dramas versenkt. Ja, er hat dies, wie das Vorwort zu „Paris und Helena" zeigt, mit bewußter Rücksichtslosigkeit getan; nur ein Genie konnte Kraft sammeln zu solcher Weltabgeschiedenheit.

Die Aufgabe war: alle Phasen der Liebe darzustellen, der Liebe, welche über das Liebespaar als Verhängnis kommt und die Gesetze der umgebenden Welt bricht. Wir sehen Paris zuerst als den gleichsam vor der Heiligkeit der Liebe inbrünstig erzitternden Schwärmer in der berühmten ersten Arie „O meiner süßen Glut". Er kennt die Geliebte noch nicht: die Göttin der Liebe selbst hat ihm das schönste Weib verheißen und sein Herz für dieses Weib entflammt. Seine Liebe ist überirdischer Herkunft und Natur — Glucks Musik läßt uns das unschwer empfinden. Dann sehen wir Paris in allen Zuständen der Leidenschaft, wie sie sich nach und nach auseinander entwickeln: er ist frohgemuter kecker Hoffnung, verzweifelt, als er die ganze Sprödigkeit Helenas sieht, er durchbricht in den Liebesszenen alle Schranken der Leidenschaft: fiebert, wird ohnmächtig, ist frivol, will sich selbst töten, und schließlich kräftigt ihn die siegreiche Liebe Helenas zu dem Manne, der sogleich die Herrschaft über das geliebte Weib ergreift. Eine unerhörte Kühnheit des musikalischen Ausdrucks sei besonders hervorgehoben, die Aposiopese (Verschweigung) in der Arie Nr. 17 „Ich dich vergessen!" Helena hatte ihn angefleht, sie, zur Schonung ihrer Seelenruhe und ihres Lebensglückes, zu fliehen. „Kein streng Gebot ist's, flehend nur steh' ich vor dir!" Und nun Paris: „Ich dich vergessen!" Er malt sich, ganz versenkt in seine Gefühle, das „zarte, holde Götterbild" der Geliebten aus und gerät dabei dermaßen außer sich, daß er sich mitten im Worte (d'avante) unterbricht und in den Anfang fällt: „Ich dich vergessen!!" Nicht der Textdichter, Gluck hat dies getan! Nie hat

* In der Beilage zum Hamburgischen Korrespondenten vom 3. Februar 1905 Nr. 62 ist Stransky auch schriftstellerisch für das Werk eingetreten, das er schon 1901 in Prag aufgeführt hatte.

Digitized by Google

Gluck selbst wieder Veranlassung gehabt, nie hat es ein anderer als er, bis zum „Tristan", vermocht, die entschleierte menschliche Seele mit solcher Macht und Wahrheit sprechen zu lassen. Helena andrerseits nimmt eine Entwicklung, deren Grenzpunkte noch größere Gegensätze sind. Sie ist zunächst eine ziemlich rohe Spartanerin; man vergleiche die Arie im zweiten Akte, sowie die Arie Nr. 20 im letzten Akte, die Gluck, ein Lichtblitz zum Verständnis, als Kriegslied in das Finale seiner „Iphigenia in Aulis" (Nr. 53) herübernahm. Aber im dritten Akte singt sie ergreifend die Worte „Ich weiß nicht, wo ich bin, nie hört ich solche Sprache, doch kann ich ihm nicht zürnen, Staunen nur ergreift mein Herz!", Worte, die zugleich verraten, auf wie äußerlicher Grundlage ihr Verlöbnis mit Menelaus beruht, und im letzten Akte ist sie nach dem temperamentvollen Ausbruche der Arie Nr. 20 die verkörperte Hingebung; im Finale können sich die leidenschaftlichen, in Terzen und Sexten laufenden Melismen gar nicht genug tun. Was nun die äußere Handlung anlangt, so ist sie mit *großem Geschick* aufgebaut und gibt in fünf Abschnitten eine feine Gliederung des Stoffes: Erster Akt: Exposition, Charakterisierung des Paris und der Spartaner. Zweiter Akt: erste Begegnung der Liebenden, die den Unterschied zwischen ihnen und die Schwierigkeit der Werbung des Paris in verzweifelter Deutlichkeit zeigt (ergreifende Liebesklage des Paris am Schlusse des Aktes!). Dritter Akt: der offizielle Empfang des Paris am Hofe der Königin, die prächtigen Kampfspiele und hierauf des Paris dringendes Werben um Helena; aber Helena ist erst betroffen, nicht gewonnen. Vierter Akt: die innerliche Gewinnung der Helena, die äußerlich noch widerstrebt. Fünfter Akt: die Entscheidung, herbeigeführt durch den Streich Amors, der Helena die angebliche Abreise des Paris vermeldet; hierauf die majestätische, drohende Erscheinung der Pallas, welche die Sitte machtvoll vertritt, und die Einschiffung der Helena. Gewiß, diese Handlung ist langweilig, entsetzlich langweilig für jeden, der nicht *dem* folgen kann, worauf es Gluck allein ankommt, genau so langweilig, wie es etwa der zweite und dritte Akt des „Tristan" für den „süßen Theaterpöbel" ist. Diese Parallele zieht übrigens ein Gegner von „Paris und Helena": *Bulthaupt* in seiner Dramaturgie der Oper. Bulthaupt hat auch die Liebesszene im zweiten Akte und den Monolog des Tristan im dritten Akte als undramatisch bezeichnet.

Sieht man, was Gluck hier getan hat, so wundert man sich nicht mehr darüber, daß das einzige Werk 1770 abgelehnt worden ist: das Gegenteil wäre ein Wunder. Denn das visionäre Genie des großen Tragikers eilte um ein Jahrhundert voraus: *nach* dem „Tristan", der beinahe ein ähnliches Schicksal wie „Paris und Helena" erfahren hätte, wäre das Werk vielleicht verstanden worden.

Stransky sagt, was an wahrhaft schöner und edler Musik enthalten war, sei unversehrt geblieben. Gestrichen sind aber z. B. die Paris-Arien Nr. 2, 10 und 17, also die ausgesucht schönsten, leidenschaftlichsten Gesänge. Paris wird so zum unedlen Abenteurer. Gestrichen sind die beiden Arien der Helena, die ihr Spartanertum kennzeichnen (Nr. 9 und 20), aber auch die hingebenden und leiden-

Digitized by Google

schaftlichen Melismen im Finale. Ihr Empfinden hat also charakteristische Züge eingebüßt und bewegt sich zwischen einander viel näher liegenden Polen. Weiter verzichtet die Bearbeitung auf die herrliche „Aria der Athleten" im dritten Akt (diese Kampfmusik hat Reinecke besonders herausgegeben), ebenso auf die 15. Nummer, welche die von Brahms für Klavier gesetzte, Klara Schumann gewidmete Gavotte enthält. Aber ein Verdienst hat Stransky allerdings: die allgemeine Aufmerksamkeit einem Werke gewonnen zu haben, mit dem sich bisher fast nur ein Dutzend Historiker befaßten. Dieses Verdienst erscheint groß genug, um die Bearbeitung zu entschuldigen. Es gibt nur einen Weg, Gluck zur Wirkung zu bringen: man muß seine Musik in ihrer Unversehrtheit mit liebevollster Sorgfalt nachschaffen. Nur wahrhafte Festaufführungen genügen ihm und führen zu ihm. Möchten uns solche, auch von „Paris und Helena", bald erstehen!

Max Arend

Kunstindustrie und Kunsthandwerk

Die Bezeichnungen Kunstgewerbe, Kunsthandwerk und Kunstindustrie sind heutzutage landläufige Worte, und doch sind sie noch gar nicht so alt. Sie haben das eine gemein, daß man bei ihrer Prägung das Wort Kunst in erster Reihe glaubt betonen zu müssen.

Früher kannte man nur das Handwerk, und die Kunst wuchs ganz von selbst aus dem Handwerk hervor, indem die geschicktesten Handwerker ihre Tätigkeit zu hohen und höchsten Kunstleistungen steigerten, wie ein Albrecht Dürer, Peter Vischer, Wenzel Jamnitzer, Dinglinger und andre mehr. So trug das alte Handwerk eine künstlerische Spannung in sich, die ihm Triebkraft gab und Wertschätzung einbrachte. Heute sind wir im Gegensatze dazu so weit, daß wir die Kunst ins Handwerk hineinzutragen bestrebt sind. Ein gründlicher Umschwung! Wie war er möglich?

Je mehr die hohen Künste, die Plastik und die Malerei sich von der Architektur loslösten und als „freie Künste" Selbstzweck wurden, je weniger brauchten sie sich um jene architektonischen und handwerklichen Notwendigkeiten zu kümmern, deren sie früher bedurften. Für das Studium des Kunstbeflissenen schien daher der Durchgang durchs Handwerk nicht mehr nötig, und an Stelle der alten Meisterlehre trat die Akademie, die öffentliche Kunstschulung. Es ist klar, daß dadurch dem Handwerk gegen früher mehr und mehr gerade die schöpferischen Kräfte entzogen wurden, und so geriet dieses gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts auf einen toten Punkt, den es aus eigener Kraft nicht zu überwinden vermochte.

Tüchtige Männer jener Zeit erkannten wohl diese Notlage und forderten: die Kunst muß mit dem Gewerbe wieder Hand in Hand gehen, um es zu neuer Blüte zu bringen. Der Begriff des „Kunstgewerbes" war damit geschaffen. Es wurden Vereine, es wurden Schulen und Museen gegründet, begeistert wurden programmgemäße Verlobungen gefeiert, aber zu wirklich guten Ehen kam es selten, denn die beiden Gatten kannten sich gegenseitig nicht mehr genügend.

Digitized by Google

Eben zu jener Zeit, gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts, begann auch der soziale Umschwung, der den Bruch mit der wirtschaftlichen und künstlerischen Ueberlieferung beschleunigte. Das Zeitalter der Wissenschaft und der Technik zog herauf, mit ihm die Vorherrschaft des kühl berechnenden Verstandes, und das Schwungrad der Industrie setzte sich langsam in Bewegung, um schnell und schneller sausend alles in seinen Bann zu ziehen. In der Freude, mit der jungen Industrie so billig und massenhaft alles herstellen zu können, glaubte man nun auch, damit das Kunsthandwerk ablösen und dessen kulturelle Werte durch die Maschine unters Volk bringen zu können. Die „Kunstindustrie" griff damit ins Leben ein. Der erste Erfolg dieser Rechnung war das berühmte „billig und schlecht", das sich diese Erzeugnisse auf dem Weltmarkte errangen. Wenn man in der Folge diese Scharte auch mit allen Kräften auszuwetzen suchte, von dem unseligen Prinzip, kunsthandwerkliche Gefühlswerte durch die Maschine schaffen oder genauer: herstellen zu wollen, ging man nicht ab.

Jeder Schmuck, den früher das einfache Handwerk entsprechend dem Zwecke, dem Gefühlswerte des anzufertigenden Gegenstandes herstellte, wurde jetzt durch die Maschine oder durch die zur Maschine gewordene Hand unaufhaltsam und überall, ob er paßte oder nicht, profaniert; er war ja auf diese Art so billig herzustellen. Was sich früher nur die Fürsten an gediegener Pracht leisten konnten, suchte die Kunstindustrie nun billig, wenn schon unecht, auch dem Bürger zu verschaffen, und dieser neugebackene Bürger des aufstrebenden Industriestaates Deutschland fiel mit Wonne darüber her. Handarbeit und Maschinenarbeit wurden zusammengeworfen, die Erzeugnisse beider galten dem Publikum einfach als kunstgewerbliche Gegenstände, fast nur noch die Billigkeit entschied beim Kauf. Bei solchen Anschauungen konnte das Kunsthandwerk nur dann noch wirksam konkurrieren, wenn es geist- und sinnlos die Hand gleich der Maschine ausnützte und so sich selbst zugrunde richtete. Es übernahm dabei etwa die Rolle jenes guten Haustieres, das mit dem Löwen auf Beute gehen wollte und schließlich von diesem mitsamt der Beute aufgefressen wurde.

Jeder Besitzer eines kunstgewerblichen Ladens wird das bestätigen können. Hatte er zum Beispiel erst handgetriebene Kupferarbeiten auf Lager, und es kam eine Fabrik, die solche Sachen mit der Maschine stanzte, so sagte sich das Publikum ungefähr: Diese Sachen sind doch auch aus Kupfer, und es sind gerade soviel Ornamente drauf oder noch mehr. Dabei sind sie bedeutend billiger. Wir wären ja Narren, wenn wir die teureren Sachen kauften.

Nicht anders ging es beim Zinn. Als das industrielle Fabrikzinn auf den Markt kam, konnte der Kaufmann seine handgearbeiteten Zinngeräte ruhig einpacken, denn mit jenen ließen sich viel billigere Hochzeitsgeschenke machen. Künstlerische Gefühlswerte kommen bei Hochzeitsgeschenken ja nicht mehr in Betracht. So ging es und so geht es noch heute in der Keramik, bei Stickereien, bei Uhren und Silbergerät usw. Billig, das ist die Hauptforderung, denn man will sich nicht beschränken im Luxus, und mag er noch

Digitized by Google

so unecht sein. Unsre Vorfahren sparten vielleicht lange, bis sie sich ein außergewöhnliches Hausgerät, ein Schmuck- oder Zierstück des Hauses leisten konnten, dann war es aber auch gut im Gebrauch für Kinder und Kindeskinder.

Darum muß heute auch der Begriff „Kunsthandwerk" wieder deutlicher verstanden, reiner empfunden werden. Denn es wurde bis jetzt eine Scheinkunst großgezogen und ein Parvenügeschmack, der im Publikum nicht nur den Sinn für kunsthandwerkliche Arbeit tötete, sondern auch der Industrie schadete, weil er, statt Qualitätswerte zu verlangen, die Industrie zwang, immer billiger und billiger Scheinkunst zu fabrizieren, die schließlich das Publikum für den Schund des Warenhauses und für den Fünfzig Pfennig-Bazar reif machte. Hierin muß also auch im Interesse der Industrie ein Umschwung herbeigeführt werden. Und zwar dadurch, daß ihr zum Bewußtsein gebracht wird, was sie vom Kunsthandwerk unterscheidet, damit sie ihr ureigenes Gebiet und ihre solide Grundlage finde.

Die Grenze zwischen Kunsthandwerk und Industrie zu ziehen, ist gewiß nicht immer leicht, es muß aber versucht werden, um beiden Teilen ihre Existenzberechtigung zu sichern. Es wird vielfach behauptet, das eigentliche Handwerk und in seiner Steigerung das Kunsthandwerk sei heute nicht mehr zu retten, die ganze Entwicklung gehöre der Maschine, der Industrie. Das ist ein großer Irrtum, denn was wir erstreben, ist nicht nur Zivilisation, es ist Kultur. Wer schafft diese? Etwa allein die Kräfte des Verstandes und des Wissens? Sind die Seelenkräfte, die Gaben des Gemüts und der Phantasie wohl unebenbürtige und zwecklose Zugaben? Wenn auch jene heute herrschen, so wird ein natürlicher Rücklauf diesen bald wieder mehr und mehr zur Wertschätzung verhelfen, und Anzeichen hierfür sind bereits da. Diese beiden Kulturfaktoren, Verstand und Gemüt, spiegeln sich auch in Kunstindustrie und in Kunsthandwerk. Es sei mir hierzu ein Vergleich gestattet.

Die Maschine schnurrt, sie will Arbeitsfutter haben — Massenherstellung — Massenverkauf — darum nur billig, billig — immer weiter muß sie schnurren — immer Neues muß gefunden werden, die Kauflust der Massen zu reizen; der Artikel schlägt ein — fabelhaft billig — Massenabsatz — Riesseneinnahmen — die Mode dreht sich — Arbeiter werden brotlos — sie streiken — Zölle — immer noch billiger — Geschäft, nur Geschäft. —

So arbeitet die heutige Kunstindustrie. Sie schwankt mit dem Industriestaate zwischen Hausse und Baisse auf den Wellen des Weltmarktes, ein mächtiges Schiff, auf dem nur der Verstand das Steuer führt.

Doch anderseits: Der Goldschmied soll in seiner Werkstätte auch noch ein besonderes Ringlein für eine Braut hämmern, der Tischler ihr ein Kästchen gestalten aus feinem Holze und eingelegt, die Eltern schenken's ihr, und einen schönen Schlüssel zum Oeffnen des neuen Heims. Ein Kirchenliederbuch, oder das Lebenswerk eines guten Poeten in besonderem Einbande schenkt die Freundin, der Buchbinder hat's köstlich und eigens für sie zurechtgemacht

Digitized by Google

— einen Stuhl für den Hausherrn geben die Freunde, eigens gefertigt, behaglich und schön — ein Taufbecken stiftet die Großmutter, in Silber gehämmert für Enkel und Urenkel, auf daß es ein geweihter Familienschatz werde mit all den eingravierten Namen. Das ist *kunsthandwerkliches* Schaffen. Es lärmt nicht mit der Reklame des Tages, es wünscht nur, daß recht viele den vollen Akkord des Lebens fühlen möchten, den es für seine Existenz braucht. Und das gibt ihm die tiefe, bleibende Daseinsberechtigung, diesen Bedürfnissen gegenüber versagt die beste Maschine, und nur die talent- und liebevolle Handtätigkeit befriedigt sie wirklich.

Selbstverständlich wird heute auch der Kunsthandwerker der Maschine nicht entraten können. Alle jene Tätigkeiten, welche früher von der Hand ausgeführt wurden, ohne daß hierfür eine eigene schöpferische Gabe nötig war, gehören heute von selbst der Maschine. Niemand wird verlangen, daß der Kunsttischler noch seine Bretter mit der *Hand* säge, hobele, verzinke usw., aber eine schmückende Schnitzerei soll er mit der Hand und gut machen oder er soll sie bleiben lassen. Stühle mit Leder, auf das Ornamente gepreßt sind, sind Erzeugnisse eines Parvenügeschmacks; meist ist auch an ihnen das Leder schlecht. Ein einfacher Stuhl dagegen mit solidem Lederüberzug, ohne alle Ornamente, ist ein ehrenwerter Industrieartikel. Weist er jedoch solche Intarsien auf, die, obwohl durch die Maschine geschnitten, eine lenkende und fühlende Hand brauchten, so wird sein besonderer Wert auf dieser Handtätigkeit beruhen, und er wird als handwerkliche Leistung in Betracht kommen.

In der Textilindustrie hat die Maschine längst in ausgedehntem Maße die Vervielfältigung durch die Hand abgelöst und wirkt segensreich, solange sie mit solidem Material arbeitet. Wenn diese Industrie aber orientalische Teppiche in schlechtem Material unglaublich billig herstellt, nur damit der kleine Mann auch so tun könne, als hätte er einen orientalischen Teppich, so ist das für den Fabrikanten vielleicht profitabel, wirtschaftlich und kulturell aber in hohem Maße schädlich. Oder wenn zum Beispiel ein neuer schöner Seidenstoff einer einheimischen oder auswärtigen Firma sofort in einem anderen, minderwertigen Material samt dem Muster nachgemacht und billig auf den Markt geworfen wird, so ist das unehrliche Profitjägerei, die der Allgemeinheit schadet. So ließen sich in allen Zweigen Beispiele finden.

Hier liegt auch die Wurzel des Warenhausunwesens, und nicht eine Steuer wird hier helfen, sondern nur die Erziehung des Volkes für solide, für *ehrliche* Erzeugnisse. Damit stellt sich dann der gute Geschmack von selbst ein, der sich dann auch nur soliden Geschäften zuwenden wird, denen natürlich auch das im vorstehenden Sinne solide Warenhaus zuzuzählen ist. Die Maschine wird dann der Herstellung guter Massenartikel für den täglichen Gebrauch dienen, und dem Kunsthandwerke wird die Ausführung phantasievoller und mehr oder weniger wertvoller und dauernder Einzelerzeugnisse verbleiben, nach denen der Bedarf mit dem Verschwinden des Parvenügeschmacks mehr und mehr wachsen wird.

Karl Groß

Digitized by Google

Sprechsaal

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

Der Leipziger Künstlerverein und seine Stiftung*

Der Vorstand des „Künstlervereins" schreibt uns:

Es ist unwahr, daß der Vorstand des Leipziger Künstlervereins den Antrag durchgesetzt hat, „daß kein Mitglied des Vereins einer künstlerischen Vereinigung Leipzigs angehören dürfe, durch welche dem Künstlerverein Schaden erwachsen könne". Ein derartiger Beschluß ist nicht gefaßt worden.

Es ist unwahr, daß Max Klinger abgelehnt hat, der Jury über die Verteilung der Vereinsstipendien beizutreten, „da er das Statut der Stiftung ungenügend finde". Professor Klinger hat die Wahl mit Bedauern ablehnen müssen, da die Vorstandschaft einer andern Veranstaltung ähnlicher Art ihn stark in Anspruch nahm und er befürchtete, daß die gleichzeitige Vorstandschaft in zwei solchen Veranstaltungen zu Mißverständnissen führen müßte.

Zu dem in Ihrem Berichte enthaltenen Angriff auf unsern I. Vorsitzenden Professor Seffner, der sich mehrfach bemüht hat, eine Einigung in Ausstellungsangelegenheiten mit den Bündlern herbeizuführen, erklären wir, da der I. Vorsitzende gegenwärtig beurlaubt ist, daß alle mit der Stiftung in Zusammenhang stehenden und den Leipziger Künstlerbund berührenden Vorkommnisse durchaus nicht einem persönlichen Mißfallen des I. Vorsitzenden entsprungen sind. Es ist dabei vielmehr nur die Ueberzeugung des gesamten Vorstandes sowie der ganzen ordentlichen Mitgliederschaft zum Ausdruck gekommen.

Wir senden Ihnen anbei ein Exemplar der Stiftungssatzungen zu, die in Gegenwart und unter Beteiligung der damals dem Verein noch angehörenden „Bündler" einstimmig zum Beschluß erhoben worden sind.

Der Vorstand des Leipziger Künstlervereins:
gez. B. Héroux, II. Vorsitzender.

Der Einsender unseres Berichtes bemerkt hierzu:

Ich beginne mit dem Schlusse des Vorstehenden: Allerdings ist das Statut der Stiftung zum Beschluß erhoben worden, als die Mitglieder des Bundes noch dem Vereine angehörten und unter ihrer Zustimmung; aber 1. wurde der Verein mit dem fertigen Statut überrumpelt und vom Vorstande darauf hingewiesen, daß eine Aenderung in Rücksicht auf die mit dem Testamentsvollstrecker getroffenen Vereinbarungen nicht ratsam sei, da bei einer Verzögerung vielleicht die ganze Stiftung von Erben oder Behörden in Frage gestellt werden könnte; und 2. war damals der Knebelantrag gegen den Bund noch unbekannt und die Bündler also noch völlig arglos.

Was nun diesen Antrag betrifft, so ist es nicht das Verdienst des Vorstandes, daß derselbe nicht „durchgesetzt" worden ist, auch stammt das Wort „durchgesetzt" nicht von mir, sondern es ist der Redaktion des Kunstwarts

* Siehe den Rundschaubeitrag „Aus Leipzig" (Kw. XVIII, 16).

Digitized by Google

bei einer Kürzung meines Berichtes unterlaufen. Der Vorstand kann nicht ableugnen, daß er den Antrag eingebracht und damit sein Vorgehen gegen den Bund begonnen hat. Von unparteiischer Seite auf das höchst Bedenkliche des Antrages aufmerksam gemacht, zog ihn der Vorstand „vorläufig" zurück, führte aber seine Politik gegen die Bündler derart rücksichtslos weiter, daß sie sich gezwungen sahen, aus dem Verein auszutreten. Charakteristisch hierzu ist, daß der Vorstand denselben Knebelantrag nach knapp einem halben Jahre nochmals einbrachte; da lehnte nun selbst die Versammlung der ordentlichen Mitglieder, die früher eine derartige Politik unterstützten, den fragwürdigen Antrag ab. Die Tatsache also, daß der Verein selbst — leider zu spät — das Vorgehen des Vorstandes nicht gutgeheißen hat, nützt in seiner Erwiderung der Vorstand aus, um den Makel ebendieses Vorgehens von sich abzuwälzen.

Was ferner Herr Professor Klinger dem Vereine bei seiner Ablehnung, die Stiftung mit zu verwalten, schreibt, ist mir nicht unbekannt, da er über seine Absage die ausgetretenen Mitglieder selbst benachrichtigt hat. Was liegt aber an einer Briefform gegenüber der Tatsache, daß Klinger in denselben Tagen für eine außerordentliche Generalversammlung des Vereins Herrn Bildhauer Hartmann ermächtigte, dem Vorstand und Verein mitzuteilen, er, Klinger, halte das Statut der Stiftung für unfertig und unterstütze Hartmanns Antrag auf Revision desselben. Trotz dieser Unterstützung Klingers wurde Hartmanns Antrag damals abgelehnt. Weiter habe ich selbst kürzlich noch von Herrn Professor Klinger persönlich gehört, daß er das Statut sowie die Ueberrumpelung des Vereins mit ihm ohne eine beratende außerordentliche Vorversammlung nicht billige.

Herr Professor Seffner endlich hat vor seinen Vorstandsmitgliedern und vor Zeugen offen eingestanden, „daß der Vorstand die Stiftung als Machtmittel gegen den Bund benutze, und daß ihm das niemand verdenken könne". Ferner: „daß Er gewisse Leute ein für allemal im Verein nicht haben wolle". Hierzu nannte er die Namen des Direktors der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe hier, Professor Seliger und des Bildhauers Felix Pfeifer. Die Leugnung eines persönlichen Mißfallens als eines treibenden Motives für den I. Vorsitzenden müssen wir auf Grund dieses Materials als unwahr bezeichnen.

Dr. Friedrich Selle

Aus diesen Darstellungen scheint mindestens das eine hervorzugehen, daß der Vorstand des Leipziger Künstlervereins, der, durch drei zugewählte Mitglieder des Vereins ergänzt, zugleich die Stiftung verwaltet, ungewöhnlich schroff gegen die Mitglieder des „Bundes" vorzugehen versucht hat. Wir bedauern, ganz abgesehen von allen „Rechtsfragen", daß überhaupt eine wohltätige Stiftung, wie sie den Künstlern nicht häufig zufließt, einen so unerquicklichen Streit veranlassen konnte. Damit muß für den Kunstwart die Angelegenheit erledigt sein.

K

Digitized by Google

Frauenlyrik

Vorbemerkung. Unsere Proben bringen eine Auswahl aus den Gedichten von Margarete Beutler, Agnes Miegel und Lulu von Strauß-Torney. Es handelt sich bei dieser „Frauenlyrik" um mehr als ein bloßes Empfinden und Gestalten nach literarischen Mustern. Gewiß werden in ihr nicht gerade neue Ideen- und Gefühlskreise aufgetan; aber die Sachen tragen unverkennbare Spuren wirklichen Erlebens, und die übernommenen Mittel werden von den Dichterinnen mit soviel eignem Gefühl gehandhabt, daß ihre Verse von einem mehr oder weniger selbständigen künstlerischen Wesen künden. Der jüngsten und engsten Tradition, der „emanzipierten" Moderne im Modesinne, gehören die Poesien Margarete Beutlers an. Ihr Gefühlsleben spricht von einem Ich, das außerhalb seines engeren Dunstkreises sich noch wenig von der Welt zu eigen gemacht hat; ihre stark betonte Sinnlichkeit ist nicht „frei", sie windet sich gedrückt in Krämpfen und entzündet sich charakteristischerweise gern an ihrem eigenen Bilde, der Anblick ihres „reifen Leibes" z. B., der ihr im Mondlicht aus dem Spiegel entgegensieht, stachelt sie zu wollüstiger Schmerzensraserei auf. In ihren „Städtebildern" aus Dirnen- und Kinderkreisen macht sich eine Tendenz geltend, die bis zu gewissem Grade an Baluschek erinnert, freilich im sozialen Pathos viel weiter geht als dessen nüchterne Zustandsbilder. Dennoch in aller Befangenheit und Verworrenheit sind auch bei ihr „lebendige" Züge nicht zu verkennen, und unsere Proben zeigen sie immerhin auch auf „höherer Warte". — Ruhiger aber auch reifer und reicher zeigt sich Agnes Miegel. Ihre Naturliebe führt sie, merklich beeinflußt von Storm, zu Schilderungen voll feiner und inniger Beobachtung. Ihr seelisches Empfinden rührt an weitere Lebensprobleme, wenn man dabei auch nicht an die ursprüngliche Kraft etwa der Droste-Hülshoff denken darf. Am glücklichsten scheint uns Agnes Miegel in der Ballade zu sein, wenn sie Sagenstoffe behandelt, wenn sie ins Gebiet des Träumerischen und Phantastischen schweift und den Gestalten weichere weibliche Seiten abgewinnen kann, wie in der „Agnes Bernauerin" z. B., und in „Schöne Agnete". — Lulu von Strauß-Torneys Lieder sind vor allem Zeugnisse eines warmen und gesunden Innenlebens. Ihre Balladen entnimmt sie mit Vorliebe dem Leben deutscher Ritter und Bauern; aus diesen Balladen dringt, wenn es ihr gelingt, sich knapper zu fassen, in der Tat etwas von dem kräftigen Ton des „Märengesanges".

Die Gedichte von M. Beutler sind bei M. Lilienthal, Berlin, die von A. Miegel bei Cotta, die von L. v. Strauß-Torney bei Herm. Seemann Nachf. Berlin erschienen. E

Gedichte von Margarete Beutler

Aus: Mein Freund

Nun löse von der Seele
Des Alltags Eisenband,
Das Land, das ich dir zeige,
Das ist ein heilig Land.

Digitized by Google

Es ſchaun als ſchlanke Bäume
Mit weißem Blütendach
Der Kindheit krauſe Träume
Den Sonnenſtrahlen nach.

Es quillt aus Blumengrunde
Als Bronnen, lichtdurchklart,
Die einzig eine Stunde,
Da mir die Liebe ward.

So ſende deine Seele
Still in mein Land hinein:
Ich bade ſie in ſeinem
Goldgoldnen Sonnenſchein.

Mir iſt ſo wunderlich ....

Mir iſt ſo wunderlich, als wär'
Die Welt in Sonne ganz gebadet,
Als wär' die weite Flur umher
Wie ich geſegnet und begnadet.

Es iſt hier ein ſo warmer Duft
Von Kraut und reifen Walderdbeeren,
Und geht ein Lallen durch die Luft,
Als ob da lauter Kinder wären .....

Ich ſchließ' die Augen jetzt ſo gern
Und lauſch' des Herzens Doppelſchlägen
Und träum' den Tag, der nun nicht fern
Mit ſeinem ſüßen Ernteſegen.

Das Ende

Nun badet ſich in Mittagsglut die Heide
Und atmet kaum.
Ich lieg' im Kraut, die Augen feſt geſchloſſen,
Am grauen Weidenbaum — es hat ein Traum,
Ein weißer Traum, ſich mir ins Herz ergoſſen.

Ich träume, träume — träume an der Weide
Und ſeh' ein Licht
So göttlich gut und leuchtend niederſchweben,
Und ſeh' ein heimatſtilles Angeſicht
Sich niederbeugen zu dem ſchlaffen Leben.

Da geht ein Klingen durch die Weltenlande,
Ein Heimatlaut —
Das Leben zittert wie im Frühlingsrauſche,
Und aus dem ſehnſuchtskranken Auge taut
Ihm eine Träne — und ich lauſche, lauſche ....

Digitized by Google

„Nun sei getrost — ich löse deine Bande,
Die Flügel dir,
Die mächtigen, die ich dir einst gegeben,
Und nehme dich nun wieder hin zu mir."
So sprach der Gott zu dem erlösten Leben.

Ein Fittichrauschen schlug zur ewigen Sonne,
Und unten tief,
Da zog, von grauen Nebeln rings umworben,
Die Erde ihre Bahn, und alles schlief
Auf ihr — und schlief — und schwieg — und war gestorben.

Gedichte von Lulu von Strauss-Corney

Stille Tage

Eintönig, traumhaft, wie Tropfen rinnen,
Gleiten und spinnen
Meine einsamen Tage.
Und ich seh sie verwehn,
Und kommen und gehn
Ohne Frage und Klage,
Mit stillen Sinnen,
Eintönig, traumhaft, wie Tropfen rinnen.
Doch in jedem Tropfen, der rinnt und fällt,
Spiegelt sich schimmernd die ganze Welt!

Der Gott der Arbeit

Der Tag hing grau in Wolken, und war doch schwül und schwer,
Die blauen Blitze flammten nachts über die Gärten her,
Das Korn stand reif im Felde, und goldner war es nie, —
Ich bog dem Gott der Liebe mit Zittern meine Knie.

Die Sommernelken blühten und brannten purpurrot,
Die ich mir damals pflückte, sind nun verdorrt und tot.
Der Gott, vor dem ich kniete, er schritt an mir vorbei
Ihm nach durch graue Leere ging meiner Sehnsucht Schrei. —

In gelbe Lindenwipfel stößt nun der nasse Wind,
Ich gehe stille Wege, die menschenferne sind;
Die Stirne, die ich senkte in Tränen und im Traum,
Streift wieder eines Gottes dunkler Mantelsaum.

Und zwischen letzten Garben, die goldner Herbst beschert,
Im Dampf gepflügter Scholle, die junger Saat begehrt,
Das strenge Haupt erhoben in frischer Winde Wehn,
Seh ich mit starken Füßen den Gott der Arbeit gehn!

Der du gebietend schreitest durch Sichelklang und Saat, —
Sich mühen heißt dir beten, und Andacht ist die Tat!
Im Werke meiner Hände hör meiner Sehnsucht Schrei:
Du Gott, zu dem ich bete, — Herr, geh mir nicht vorbei!

Digitized by Google

Letzte Ernte.

Ich brachte in siebzig Jahren viele Ernten ein, —
Dies soll mein letztes Fuder wohl gewesen sein.
Die Gäule scheuten am Tore, sie jagten mit Gewalt,
Ich schrie und riß an der Leine, aber mein Arm ist alt.

Vor ihren polternden Hufen der Staub flog auf wie Rauch,
Die Garben schleiften die Steine, mein alter Rücken auch.
Mutter, was hilft das Weinen? Das ist nun wie es ist.
Siebzig Jahr und drüber war doch eine schöne Frist.

Laß sie den Schmied nur holen, ein Eisen fehlt dem Roß.
Und hinterm Hof am Tore, da ist ein Pfosten los.
Und daß sie nicht vergessen, da wo die Pappeln stehn,
Im letzten Schlag am Berge, da sollen sie Roggen sän.

Kommt jeder an die Reihe, König, Bauer und Knecht.
Ist's unsres Herrgotts Wille, so ist es mir auch recht.
Was stehst du vor dem Bette und beugst dich drüber dicht?
Meinst du, Mutter, ich sähe die Totenlichter nicht?

Vier Lichter an der Lade, wie sich's zu Recht gehört,
Vier Pferde vor dem Wagen, der mich vom Hofe fährt,
Der weißen Klageweiber zween vor meiner Truh,
Im breiten linnenen Laken vom Kopf bis auf die Schuh.

Mutter, kommen die Kühe schon vom Kamp herein?
Die Schwarze brüllt am Tore, da muß es Melkzeit sein.
Ich höre die Knechte singen vor der Dielentür, —
Morgen um Feierabend bin ich nicht mehr hier.

Viel Hände braucht die Ernte, der Herrgott hats gewußt.
Gottlob, daß ich nicht früher habe fortgemußt.
Und wenn ich Feierabend heute machen soll, —
Gemäht sind die letzten Ähren und alle Scheuern voll.

Des Braunschweigers Ende

Auf des Braunschweigers eherner Stirne schwoll
Das zornige Blut der Adern,
Er ballte die Faust in schwerem Groll
Nach den trotzigen Mauerquadern.

„Meine eiserne Gred spricht taubem Ohr,
„Keine Bresche in Wall und Türmen,
„Und öffnet Leerort nicht heut sein Tor,
„Bei Gott, so will ich es stürmen!"

Sprach Hans van Velde: „Der Graben ist weit,
„Der Tod hält Wacht auf den Mauern."
„Und wäre der Graben zehn Klafter breit,
„So füllen wir ihn mit Bauern!

Digitized by Google

„Und bauen für meinen Herzogsstolz
„Die Brücke zuckende Glieder —
„Unedles Blut und Erlenholz
„Wächst alle Tage wieder!"

Herr Heinrich lachte mit hartem Klang
Und schritt vorüber den Wachen.
Es spritzte vor seinem wuchtigen Gang
Der Schlamm der Pfützen und Lachen.

Rolf Tyle lehnte, des Herzogs Mann,
Am Rad der eisernen Gredel —
Jäh fing das Blut ihm zu sieden an
In dem trotzigen Bauernschädel:

„Herr Herzog, sind euch die Bauern gut
„Zur Brücke über den Graben —
„Bei Gott, die Brücke soll edel Blut
„Zum Mörtel der Steine haben!

„Nun soll euch, Herre, den Herzogsstolz
„Gesegnen Teufel und Hölle" —
Im Köcher klirrte der eiserne Bolz,
Die Armbrust hob der Geselle —

Ein röchelnder Fluch. Ein schwerer Fall
Der stahlumpanzerten Glieder.
Vor Leerorts unbezwungenem Wall
Schoß ein flammender Stern hernieder.

Gedichte von Agnes Miegel

Spätnachmittag

Spätnachmittag — das Licht wird feierlich,
Und auf den Wiesen lagern lange Schatten,
Der Winden rote Kelche schließen sich,
Die Lilien blühen auf in den Rabatten.

Der Westwind schlummert ein im Birkenlaub,
Langsamer schon des Tages Pulse schlagen;
Dem Gutshof naht in sonnengoldnem Staub
Beim Schnitterfang der letzte Erntewagen.

Mittagszauber

Auf blüh'nden Wiesen schläft der Mittagsschein,
Die Luft ist still, nur ferne Quellen singen,
Ein Falter fliegt — sonst bin ich ganz allein,
Und doch, mir ist, als hört' ich Schritte klingen.

Als ging' es mit mir auf dem weißen Weg,
Und wo die schweren Brombeerranken nicken,
Und tief sich neigen auf den schmalen Steg —
Da sieht's mich an mit stillen Kinderblicken.

Digitized by Google

Ich biege sacht zurück das goldne Laub —
Ein Sonnenstreif nur war's, der mich verwirrte —
Ich atme auf, doch vor mir fliegt der Staub,
Als ob ein schmaler Fuß darüber irrte.

Wie ferne Stimmen ruft's im Buchengrund,
Die Wildweinranken neigen sich, die roten —
Und wie im Traum spricht mein erblaßter Mund
Den halbvergess'nen Namen einer Toten. . . .

Helle Nächte

Nun kommen die hellen Nächte zurück,
Die die armen Toten nicht schlafen lassen,
Ruhelos mit verwirrtem Blick
Irren sie durch die stillen Gassen.

In dem Nachtwind der Fliederduft
Kommt von blühenden Gärten herüber,
Und die Toten meinen, es ruft
Ferne Zeit, die lange vorüber.

Und sie rütteln mit blasser Hand
An den Pforten, den wohl versperrten, —
Hinter der Mauer schlafgebannt
Rauschen im Traum ihrer Jugend Gärten.

Karfreitag

Die stille Woche kam, die stille Zeit,
Mit den Gedanken an die Ewigkeit,
Wo betend sich das müde Herz besinnt,
Wie unaufhaltsam unser Leben rinnt
Dem Tode zu — wie oft wir selber schon
In unserm Haus gehört den Klageton,
Den Ruf von Golgatha: Es ist vollbracht!

Aus der Vergessenheit lichtloser Nacht,
In diesen Tagen kommen sie geschwebt,
Die einst mit mir gepilgert und gelebt.
Kommt, meine Toten, seht mich wieder an,
Die heute furchtlos euch begegnen kann;
Was ich im Leben je gesündigt habe,
Ist schwer gebüßt an eurem offnen Grabe.

Des stillen Zuges Letzte bleibe stehn!
Laß mich den Frieden deiner Züge sehn,
Und laß mich küssen deine grauen Haare!
Die Liebe deiner sechsundsiebzig Jahre
War meiner trübsten Tage Segensschein! —

Digitized by Google

Nun steigt hinab und schlummert wieder ein! —
Es nahen jetzt, die wandern noch und fehlen,
Und welche doch zu meinen Toten zählen,
Den Strahlenkranz um ihre Stirnen flicht
Die stumme Majestät des Todes nicht. —
Um die mein Aug' das Weinen einst verlor.
Ich rief euch heute — tretet langsam vor. —

Verflucht der Tag, da ich zuerst euch sah!
Wie meiner Sünden Geister steht ihr da.
Du lehrtest mich, die erste Lüge sprechen,
Und du, gegebnes Wort lächelnd zu brechen,
Du Mädchen, mit den Lippen feucht und rot,
Verrietst mich küssend, wie Ischariot.
Die alten Wunden brechen brennend auf,
Die lang vernarbten. —
Steigst auch du herauf,
Idol, zu dem ich einst mein Beten trug,
Und der zum Dank dafür ans Kreuz mich schlug?
Was hebst du heut' verdammend deine Hand?
Was ich gefehlt um dich, hab' ich erkannt,
Und büß' es schweigend, bis mein Ende nah,
Durch eines langen Lebens Golgatha!

Entweicht, Gespenster! schlaft auch ihr nun ein,
Laßt betend mich mit meinem Gott allein,
Die Schuld ist tot, die ich mit euch begangen, —
Ein neues Leben hat mir angefangen,
Mit Glockenton und hellem Lerchenschlag
Naht meiner Seele ernster Ostertag!

Agnes Bernauerin

Sie sangen am Herd, als die Flamme schied:
„Es ist eine Ros' entsprungen."
Sie sprachen zu ihr, als verklungen das Lied:
„Was hast du nicht mitgesungen?

Was bist du so blaß, Agnes Bernauerin,
Was starrst du so vor dich nieder?"
Sie sprach wie schlafend vor sich hin
Und schloß ihre schweren Lider:

„Mir träumte in der Andreasnacht,
Ich sei an die Donau gegangen;
Der Himmel glomm in blutiger Pracht,
Und die roten Wellen sangen. —

Sie trugen mir zu in schaukelndem Tanz
Eine Krone, sternbeschienen,
Und wie ich sie hob, war's ein Sterbekranz
Von welkenden Rosmarinen."

Digitized by Google

Schöne Agnete.

Als Herrn Ulrichs Wittib in der Kirche gekniet,
Da klang vom Kirchhof herüber ein Lied,
Die Orgel droben, die hörte auf zu gehn,
Und die Priester und die Knaben, alle blieben stehn,
Es horchte die Gemeinde, Greis, Kind und Braut,
Die Stimme draußen sang, wie die Nachtigall so laut:

„Liebste Mutter in der Kirche, wo des Meßners Glöcklein klingt,
Liebe Mutter, hör, wie draußen deine Tochter singt,
Denn ich kann ja nicht zu dir in die Kirche hinein,
Denn ich kann ja nicht mehr knien vor Marias Schrein,
Denn ich hab ja verloren die ewige Seligkeit,
Denn ich hab ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit.
Meine Kinder spielen mit den Fischen im See,
Meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh,
Keine Sonne trocknet ihrer Perlenkleidchen Saum,
Meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum ...
Liebste Mutter, ach ich bitte dich,
Liebste Mutter, ach ich bitte dich flehentlich,
Wolle beten mit deinem Ingesind
Für meine grünhaarigen Nixenkind,

Wolle beten zu den Heiligen und zu unsrer lieben Frau
Vor jeder Kirche und vor jedem Kreuz in Feld und Au!
Liebste Mutter, ach ich bitte dich sehr,
Alle sieben Jahre einmal darf ich Arme nur hierher,
Sage du dem Priester nun,
Er soll weit auf die Kirchentüre tun, —
Daß ich sehen kann der Kerzen Glanz,
Daß ich sehen kann die güldene Monstranz,
Daß ich sagen kann meinen Kinderlein
Wie so sonnengolden strahlt des Kelches Schein!"

Und die Stimme schwieg. Da hub die Orgel an,
Da ward die Türe weit aufgetan, —
Und das ganze heilige Hochamt lang
Ein weißes weißes Wasser vor der Kirchentüre sprang.

Rundschau

Literatur

Hermann Lingg †

Hermann Lingg, der am 18. Juni fünfundachtzig Jahre alt gestorben ist, gehört auch zu den bedeutenderen deutschen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts, die die ihnen gebührende Würdigung nicht gefunden haben. Allerdings, seine erste, Geibel (der ihn „entdeckt" hatte) gewidmete Gedichtsammlung hat 7 Auflagen erlebt, aber die letzte von diesen schon im Jahre 1871, und alles, was der Dichter nach ihr geschaffen und herausgegeben, ist ziemlich spurlos vor-

Digitized by Google

übergegangen, von dem großen Epos „Die Völkerwanderung" an bis zu dem letzten Band Gedichte, den „Schlußrhythmen", die 1901 erschienen. Woran liegt das? Der Tageslitterat ist in einem solchen Falle rasch mit der Antwort fertig: Lingg ist eben nicht mit der Zeit fortgeschritten. Freilich, er hätte in den siebziger Jahren wie Eduard Grisebach, in den achtziger wie Rudolf Baumbach und in den neunziger Jahren wie Richard Dehmel dichten sollen. Statt dessen hat er vorgezogen, sich ganz ruhig, da er fühlte, daß er etwas war, in seiner Dichtung auszuleben, ganz unbekümmert um den Erfolg. Es ist richtig, der Dichter Hermann Lingg steckte schon in dem ersten Band seiner Gedichte, die Gattungen, auf denen seine Bedeutung beruht, sind in ihm bereits hervorragend vertreten, aber ein Plusmacher ist er, indem er noch weitere sechs lyrische Bände herausgab, doch nicht gewesen; denn diese sechs Bände kamen so gut aus seinem Leben und seiner Persönlichkeit wie die früheren, traten mit Notwendigkeit in die Welt, und erst, wer alle sieben Bände gelesen hat, darf von sich sagen, daß er den Lyriker Lingg wirklich kennt. Das eben ist der Fluch, der über dem modernen Lyriker schwebt: Das große Publikum ist zufrieden, wenn es seinen Ton weg hat, und selbst die wahren Genießer begnügen sich mit einer Anzahl vollendeter Stücke, die sie oft noch auf Treu und Glauben, auf irgend eine Autorität hin annehmen. Nun hat Theodor Storm gewiß recht, wenn er die Zahl der vollendeten lyrischen Organismen als sehr gering ansetzt, aber selbst wenn wir die bei einem Dichter immer gleich herausfänden und sie nach Gebühr schätzten, wären wir darum doch noch nicht der Verpflichtung enthoben, uns mit der Gesamtproduktion des Lyrikers näher zu befassen; denn wir sollen doch zuletzt ihn selber für uns gewinnen, und da ist auch der stets größere Teil der weniger vollendeten Lyrik nicht ohne weiteres über Bord zu werfen, vielmehr auf den Zoll hin zu untersuchen, den er für die Erkenntnis der menschlichen Persönlichkeit des Lyrikers und seines gesamten Verhältnisses zur Welt gewährt. Denn auch das lyrische Dichtertalent dient doch der dichterischen Welteroberung, man tut ihm sehr unrecht, wenn man bei ihm immer an den Vogel erinnert, „der in den Zweigen wohnet", mögen auch noch so viele „Nachpfeifer" im Dichterwalde hausen. So darf man es ruhig aussprechen, daß wer Linggs menschlich-dichterische Gesamtphysiognomie und mit ihr das Verhältnis eines bedeutenderen Zeitgenossen zu Zeit und Welt haben will, sich auch in seinen sämtlichen Bänden einigermaßen umsehen muß. Das ist freilich nicht leicht, auch ernstere Menschen schreckt die Zahl der Verse ab, und daher rührt es denn, daß manche unserer bedeutendsten Lyriker nach dem ersten Erfolge in eine geradezu tragische Situation geraten.

Die besondere Bedeutung Linggs — das hat man immer gewußt und bis zum Ueberfluß wiederholt — beruht darauf, daß er das historische Gedicht neben Ballade und Romanze gestellt hat. Die Anfänge des historischen Gedichtes finden wir allerdings schon bei Goethe und Schiller, vergleiche etwa „Die Braut von Korinth" und „Der Kampf mit dem Drachen", die nicht mehr bloß durch ihre Fabel und allgemein-poetische, sondern bereits durch ganz bestimmte historische Stimmung wirken. Dann finden wir historische Gedichte in größerer Anzahl bei Uhland, auch bei Heine und Freiligrath wieder, aber eine eigene Gattung werden sie doch erst bei Lingg, um dann schon

Digitized by Google

bei Konrad Ferdinand Meyer zu gipfeln. Wir brauchen kaum eine besondere Definition der Gattung zu geben: ihr Eigenes ist die in die bestimmte Zeitstimmung getauchte, der Geschichte entnommene Situation. Die alte Ballade und die Romanze haben immer nur einen Ton, eine Stimmung, die, dem einzelnen Volkstum genau entsprechend, alle Stoffe unter sich beugt; alle spanischen Romanzen, alle englischen Balladen, alle Kämpeviser gleichen einander im ganzen, mögen sie stofflich noch so verschieden und dichterisch mehr oder minder gelungen sein. Das historische Gedicht ist ganz individuell, kommt aus einem modern historisch gerichteten Geiste und gerät umso „echter" und „treuer", je größer die historische Anschauungs- und Stimmungskraft seines Schöpfers ist. Es ist durchaus Kulturpoesie, setzt eine hohe geistige Kultur bei seinem Schöpfer voraus und stellt auch an den Genießenden hohe Ansprüche, hat dafür aber auch unter Umständen überaus mächtige und feine Reize. Formell weist es eine unendliche Mannigfaltigkeit auf: Bald schließt es sich an die alte Ballade und Romanze an, bald ist es einfache epische Erzählung, bald fingiert es gar einen Sänger alter Zeit usw. — immer aber erstrebt es das anschauliche Bild in konzentrierter Stimmung. Es wird schwerlich je wieder aus unserer Dichtung verschwinden, sowenig wie der historische Roman und das echt historische Drama: Der Menschengeist muß auch die Weltgeschichte dichterisch erobern, nachdem er einmal über Sagen und Märchen hinaus ist. Und auch die kleinste historische Form, die wir in dem historischen Gedicht vor uns haben, erträgt, ja, fordert unter Umständen die Idee.

Damit haben wir nun auch bereits eine Charakteristik der hierher gehörigen Dichtung Hermann Linggs gegeben und brauchen nicht allzusehr ins Einzelne zu gehen. Er war in der Tat ein eminent historischer Geist und hat das ganze Gebiet der Weltgeschichte wie auch die Formen des historischen Gedichts umschritten. Man nehme den ersten Band seiner Gedichte her: Welch ein stofflicher und welch ein Formenreichtum schon da! Da sehen wir in der düsteren Beleuchtung der alten Balladen, aber mit dichterisch modernen Mitteln den Pausanias vor dem Schatten der von ihm gemordeten Kleonice, da hören wir den Triumphgesang der römischen Legionen, da wird uns die mittelalterliche Stimmung der Erwartung des Weltgerichts in markig erzählender Weise vorgeführt, da erklingt der Siegesgesang von Lepanto. Gewiß, es ist Lingg auch manches mißlungen, aber im Ganzen darf man doch mit Avenarius contra Richard M. Meyer sagen: „In Linggs besten derartigen Gedichten schreiten die Rhythmen, ich möchte sagen, mit marschmäßiger Wucht, befeuert von innen heraus, die Anschauungen sind episch klar umrissen und oft groß bis zum Monumentalen, und monumental einfach und klar ist auch die Auffassung des Geschichtlichen." Lingg ist dem Geschichtsgedicht bis zuletzt treu geblieben, alle seine späteren Bände enthalten ihm zugehörige Stücke, unter ihnen manches, was noch für ein größeres Publikum zu erobern ist. Selbst in den nicht gelungenen sind oft ganz mächtige Einzelheiten.

Es war wohl zu verstehen, daß sich Lingg nach dem Erfolge seiner ersten Gedichtsammlung dem Epos großen Stils zuwandte, und auch, daß ihm die Völkerwanderung als Stoff ohnegleichen erschien. Man ist sich heute im allgemeinen darüber einig, daß das dreibändige Werk „Die Völkerwanderung" als Ganzes mißlungen

Digitized by Google

sei, aber lebenskräftige Episoden enthalte. Doch bezweifle ich, daß es viele seiner Kritiker ganz genossen haben und erwarte von der eingehenden Vergleichung mit Tassos „Befreitem Jerusalem" und Camoens „Lusiaden", zu deren Familie es gehört, noch einmal eine günstigere Bewertung der epischen Leistung Linggs. Meine Grundanschauung, daß das objektive Epos in unserer Zeit nicht mehr möglich sei, hat auch dieses Werk freilich nicht umstoßen können, auch sehe ich die Ungleichheit des Geleisteten wohl. Eine von großen Gedanken beherrschte subjektive Phantasie über die Völkerwanderung, aus der Gestalten emportauchten, wäre, wie ich glaube, die einzige Form, in der der ungeheure Stoff moderner Dichtung zu gewinnen gewesen wäre. — Glücklicher ist der historische Geist Hermann Linggs auf dem Gebiete der Novelle gewesen, in seinen „Byzantinischen Novellen", in denen er meines Erachtens die dem zugleich starren und brutalen Leben der östlichen Kaiserstadt angemessene Erzählungsform gefunden und geübt hat. Man hat sie aber noch nirgends gelobt und wohl auch kaum gelesen. Linggs Dramen bedeuten in der Tat nicht viel.

Und nun kehren wir wieder zu dem Lyriker Lingg zurück und stellen der Wahrheit gemäß fest, daß diesem historisch gerichteten Geiste auch keine andere Gattung der Lyrik fremd blieb, von Haus aus fremd war. Schon in der ersten Sammlung sind hinreichend Proben einer schlichten Gefühlslyrik, die ihre ergreifende Wirkung auch heute, nachdem die Dichtersprache erneuert ist, nicht verfehlt, sind Naturbilder von unvergleichlicher Anschauungskraft und Gedankendichtungen von größter Präzision des Ausdrucks und ausgeprägter Selbständigkeit der Weltanschauung, und alle diese Gattungen erhalten im Leben Linggs ihre stete Folge und bleiben ihm bis zuletzt treu. Linggs Weltanschauung ist im Ganzen düster, man hat ihn deshalb und auch wegen gewisser formeller Anklänger mit Lenau verglichen, aber im Grunde ist kein Vergleich möglich: Er, Grosse und Martin Greif bildeten zuletzt eine ganz selbständige Lyrikergruppe innerhalb der Münchner Dichterschule, ragen über diese Schule hinaus und fordern zu eingehender Prüfung ihrer Lebensarbeit auf. Unzweifelhaft war Lingg die schwerste und ringendste Natur von den dreien, düstre Falten lagern auf seiner Stirn und seine Augen suchen unruhig hinter den Vorhang zu schauen, der das Letzte von Menschen- und Völkerschicksal verbirgt. Er ist auch der Münchner Dichter, an dessen Herz das Los der Enterbten des Glückes am frühesten geklopft hat, der soziale Dichter unter den Münchnern.

Adolf Bartels

Theater

Berliner Theater

Die letzte Woche der Berliner Theaterspielzeit hat noch eine seltsame Nachblüte gezeitigt: das Stück eines dramatischen Anfängers wird von der Zensur — nicht verboten, sondern nur etwas unter die Schere genommen; das Theater, das das Stück angenommen hat, verkriecht sich hinter diese übrigens innerlich ziemlich belanglosen Striche und will das Drama nun um keinen Preis mehr spielen; der Verfasser macht kurzen Prozeß und läßt sein Werk in demselben Theater an einem warmen Sommernachmittag vor geladenem Publikum aufführen, erntet dafür aber bei der Kritik eine schier einstimmige Zurückweisung, bei der übrigen Zuhörerschaft nur hier und da einen sauersüßen Verlegenheitsbeifall. Noch vor ein paar Jahren, will mir scheinen, wäre das in Berlin eine Unmöglichkeit gewesen. Wo es

Digitized by Google

damals wider den Stachel der Zensur zu löcken galt, da hätten alle Mann ohne Ausnahme ihre Hufe gebraucht. Auch wenn es sich, wie hier, wesentlich nur um die Tilgung oder Dämpfung allzu naturalistischer Scenen oder Ausdrücke gehandelt hätte. Heute sieht man solchem ästhetisch-moralischen Reinigungswerk mit weit größerer Ruhe, wenn nicht gar mit Gleichgültigkeit zu. Man weiß eben wieder, daß an solchen Häkchen der Seele Seligkeit nicht hängt, daß eine Dichtung auch ohne die „große Fresse", das „verd . . . . . Aas" oder wie die Berlinischen Kraftausdrücke lauten mögen, die die Zensur da unterdrückt wissen wollte, ihre poetische Kraft und Kunst beweisen kann.

Martin Langen, der Verfasser des sozialen Schauspiels „Geben und Nehmen", war anderer Ansicht und setzte alles daran, daß die Welt sein Drama so, genau so von der Bühne herab kennen lerne, wie er es zu Papier gebracht hatte. Dabei ergab sich denn freilich, daß es hier auf derlei Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten in der Tat ankam, denn etwas anderes, große Züge und große Zusammenhänge findet man in dem Stück überhaupt nicht. Vielmehr hat der Verfasser, der sich auf seine unbestochene, von Vorurteilen freie Liebe wunder was zugute tut, das soziale Problem in eine Sphäre herabgezogen, wie sie enger und niedriger kaum erdacht werden könnte. Wir haben oft die Nase gerümpft, wenn uns sozialistisch angehauchte Dramatiker als Symbol des Riesenkampfes zwischen Arbeitern und Arbeitgebern den Achtstundentag an die Wand malten, Langen verquickt das soziale Geben und Nehmen aufs engste mit dem Ja oder Nein einer Amme, die sich als eine Art Egeria oder Veleda der Genossen aufspielt.

Im Hause des Fabrikanten Brüggemann ist der Streik ausgebrochen und zugleich das jüngste Enkelkind erkrankt, nachdem kurz zuvor die sonst so tüchtige Emilie, weil sie sich zu nahe mit dem Kutscher eingelassen hat, über die herrschaftliche Schwelle gejagt worden ist. Drei Unglücksfälle auf einmal! Die so schwer geschlagene Fabrikantenfamilie sucht Hilfe bei der verstoßenen Emilie, die, soweit die Schlote rauchen, die einzige ist, die sich in der gesegneten Lage befindet, dem dahinsiechenden Kindchen die Brust reichen zu können. Emilie, gutmütig und mitleidig wie sie ist, zeigt sich am Ende auch nicht abgeneigt; aber nur unter einer Bedingung: der Streik muß zu Gunsten der Arbeiter beigelegt werden. Die Pein- und Kleinlichkeit des Dramatikers bringt es wirklich fertig, uns mit diesem furchtbaren Entweder-Oder zwei Akte hindurch in Spannung und Aufregung erhalten zu wollen: wird Emilie Handgeld nehmen oder wird der kleine Aussaugersprößling ohne Nahrung bleiben? Eine dritte Möglichkeit, die doch in den Tagen der Schweizermilch und des Soxhlet-Apparates so nahe läge, sieht der Verfasser nicht. Der Starrkopf von Arbeitgeber bleibt zugeknöpft, die Amme, die sich mit den Streikenden in jeder Beziehung solidarisch erklärt, bleibt verstockt. Als endlich ein pfiffiger Fabrikdirektor auf den rettenden Gedanken kommt, sich vertrauensvoll an ein Wöchnerinnenheim zu wenden, ist es schon zu spät, oder vielmehr der Zug, der die Ersatzamme bringen sollte, verspätet sich, das Kind stirbt, der Streik geht weiter, das Stück ist aus . . . Früher, in Zeiten, die wir uns längst überwunden zu haben rühmten, nannte man das „den Finger Gottes erkennen", jetzt nennt man es soziale Gerechtigkeit. Die künstlerischen Mittel, deren man sich

Digitized by Google

damals bediente, das fromme Fabula docet offensichtlich zu machen, waren auch nicht um einen Deut weniger vornehm als die, mit denen man heute Mein und Dein abwägt — nur in einem zeigt sich der Segen der sozialen Epoche: kleine Handwerkergriffe und -pfiffe haben sich allgemeiner verbreitet; ein paar Fabrikanten- und Proletariertypen leidlich echt auf die Beine zu stellen, kann heute im Zeitalter eines Sudermann und Hauptmann selbst einem nicht fehlen, der so völlig allen feineren Takt, alles sachliche Augenmaß und alle tiefere Psychologie vermissen läßt, wie Langen.

Ernst Detleff

Wie's gemacht wird

In Erfurt wird ein Schauspiel zum ersten Male aufgeführt. Ein Mime, der eine Hauptrolle in dem Stücke dargestellt hat, setzt sich desselbigen Abends noch hin und berichtet ans Berliner Tageblatt von einem Bombenerfolge. Und wie er das Stück lobt, so lobt er einige Mimen, unter ihnen auch sich selbst; allerdings. Dann setzt er fröhlich den Namen eines Erfurter Redakteurs drunter und schickt die Depesche ab. Nur um das Lob der Mimen verkürzt, erscheint sie am anderen Tage. Soweit der erste Akt.

Der ahnungslose Redakteur erfährt von dem Streiche und alarmiert die Polizei. Der Täter wird entdeckt, und der Träger des mißbrauchten Namens stellt Strafantrag gegen jenen wegen Urkundenfälschung. Worauf nach sechs Wochen der erste Staatsanwalt zu Erfurt bescheidet:

„Auf Ihre Anzeige gegen den Schauspieler Max Meyer genannt Günther wegen Urkundenfälschung teile ich Ihnen mit, daß ich das Verfahren eingestellt habe. Günther hat zwar das Telegramm mit der Unterschrift (folgt der betreffende Name) aufgegeben. Um den Tatbestand des § 267 des Strafgesetzbuches zu erfüllen, mangelt es jedoch dem Telegramm an der Erfordernis, daß es zum Beweise von Rechten und Rechtsverhältnissen von Erheblichkeit ist; es handelt sich um eine Reklame für das aufgeführte Stück und die Darsteller, die irgend einen Einfluß auf das Rechtsleben auszuüben nicht imstande ist."

Diese juristische Gerechtigkeit dürfte doch wohl selbst die verblüffen, die das unbedingte Vertrauen zu unserer Rechtspflege verloren haben. In jedem Falle aber fragen wir: soll es bei dieser seltsamen Entscheidung bleiben? Bliebe es wirklich dabei, so würden wir, statt zu fragen, rund heraus sagen müssen: wir verstehen nicht mehr, nach welchen rechtlichen und sittlichen Begriffen denn ein solcher Bescheid zustandekommt. Er fordert ja geradezu heraus, daß es nun auf diesem zweideutigen Gebiet noch unverfrorener gemacht werde, als es bislang gemacht wird." K

Dilettantenbühnen und Liebhabertheater — Eine Umfrage des Dürerbundes

Der Ausschuß des Dürerbundes hofft gegen Ausgang des Sommers die Arbeit, die er der Förderung des Spielplans der Liebhabertheater gewidmet hat, in bestimmten ersten Vorschlägen niederlegen zu können. Die Arbeit hat an eine ganze Reihe von Fragen herangeführt, zu deren Klärung gewiß mancher Kunstwartleser beitragen könnte. Die Fragen betreffen einmal die Stücke, die auf Liebhabertheatern zur Aufführung gelangten, und dann die soziale und berufliche Zugehörigkeit der Mitglieder in den dramatischen Dilettantenvereinen. Sehr gebient werden würde durch Einsendung von Jahresberichten solcher Vereine. Auch über die Spielgelegenheit, über die Größe von Bühnen- und Zuschauer-

Digitized by Google

raum, über Zahl und Art vorhandener Dekorationen, über Mängel und Wünsche aller Art werden Mitteilungen erbeten. Schließlich bitten wir, auch die Adressen dramatischer Vereine recht schnell einsenden zu wollen an den Dürerbund, Dresden-Blasewitz.

Vergleichende Musikkunde

Solange sich die Musikästhetik in leeren Behauptungen und Vermutungen bewegt, kann sie nichts Fruchtbares hervorbringen. Wie alle Wissenschaft, muß auch sie aus der Erfahrung geschöpft, mit Erfahrung in befruchtendem Sinne verknüpft werden. Die Frage ist nur: wo ist der Stoff, den sich der Betrachtende vorhalten soll? Während die Natur uns überall umgibt, sind wir verpflichtet, unter den Werken des Geistes zu wählen, zu sondern, alles Geringere auszuscheiden. Manche zweifeln, ob die Ergebnisse je übereinstimmen werden: der eine erquicke sich an dem, der andere an jenem Tondichter. Dies trifft freilich zu. Auch gestattet die Fülle des Stoffes, den die Musik darbietet, erst nach langer Zeit den freien Rundblick über alles Wesentliche, und der eine fühlt sich zuerst zu dem, der andere zu jenem Meister hingezogen. Allein in der Richtung, die das Gefühlsleben schließlich immer entschiedener einschlägt, herrscht unter den geistig Gebildeten doch eine innere Harmonie: sonst wäre es undenkbar, daß sich übereinstimmende Urteile über den allgemeinen Wert gewisser Größen herausbildeten. Der Aesthetik fiele nun die schöne Aufgabe zu, die Entscheidungen des Gefühls vor dem denkenden Kunstverstande zu rechtfertigen. Nicht kann es dem Aesthetiker einfallen, Maßstäbe des Beurteilens zu zimmern; sondern er bearbeitet den ausgewählten, durch die Empfindung längst beurteilten Stoff. Er vergleicht ihn. Diese Methode hat er mit dem Naturforscher, mit jedem Forscher gemeinsam, und auf diesem Wege darf er hoffen, manches Licht zu gewinnen und zu spenden. In letzter Zeit haben verschiedene Schriftsteller, wie es scheint, ziemlich unabhängig voneinander, die vergleichende Musikkunde, zunächst an Wagner und Bach, in Angriff genommen; die ersten Anregungen können wir hier nicht zurückverfolgen. Wir machen den Leser einfach auf drei bedeutsame Schriften aufmerksam. Die jüngste ist die Arbeit über Bach von Schweitzer (bei Breitkopf); möge sie bald aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt werden! Außer den wirklich übersichtlichen historischen Teilen bietet sie eine Untersuchung über die musikalische Sprache Bachs; es werden da behandelt: Les thèmes imaginés, Les motifs de la demarche, Le rythme solennel, Les motifs de la quiétude, de la terreur, de la douleur, de la joie, Les thèmes composés. Diese Vergleichungen sind höchst merkwürdig und geben viel zu denken. Sie erhellen das Verständnis, indem sie die Gesetzmäßigkeit unserer unmittelbaren Eindrücke nachweisen; sie entscheiden die Auffassung, wo das Unbewußte vielleicht noch schwankte; sie lassen nicht bloß die Grammatik, sondern auch eine Syntax der musikalischen Sprache erkennen; sie finden objektive Gesetze des Ausdrucks, und fördern die Annahme, daß die höchsten Persönlichkeiten auch in der Tonkunst in höchster Natürlichkeit und Sachlichkeit aufgehen. Man wird bald die Entdeckung verkünden, daß gewisse Motive Bachs auch bei Mozart, Beethoven und Wagner vorkommen, und zwar in gleichem Sinne. Für die Erkenntnis Wagners haben Hans von Wolzogen in den musikalisch-dramatischen Pa-

Musik

Digitized by Google

rallelen (Sonderabdruck aus den Bayreuther Blättern) und Curt Mey in seiner Musik als tönende Weltidee (bei H. Seemann Nachf.) Bedeutendes geleistet. So verschieden beide ihre Gedanken ausgestalten, die Grundidee der vergleichenden Musikkunde ist dieselbe, und von ihr ist auch Schweitzer bewegt. Wie ärmlich nimmt sich dagegen die früher beliebte Jagd nach Reminiszenzen aus! Wenn erst einmal feinfühlige Denker die ewige Einheit der musikalischen Sprache, die Musikgeschichte als Streben nach dieser Einheit dargestellt haben, wird die Musikästhetik als Wissenschaft ihrer Geschwister würdig sein. K Grunsky

„Geistliche Gesänge"

Gemeinsamer Volksgesang aus freier Lust am Singen ohne äußere Veranlassung, wie beim Gottesdienst, ist fast zur Seltenheit geworden, außer etwa beim Militär, unter Studenten oder bei Schulausflügen. Denn Gesellschaften von erwachsenen Männern und Frauen sind heute meist zu „würdig" und zu „bedeutend" zum Gesange geworden. Man hat so viel wichtigeres miteinander zu reden.

Nur in den Kreisen der religiösen Gemeinschaften findet man gerade heute eine ausnehmend rege Lust an gemeinsamer Pflege von Musik und Gesang, und sie gibt sich nicht nur in der Gründung zahlloser Posaunenchöre und Gesangvereine und in der Abhaltung großer „Posaunenfeste" kund. Wo man zusammenkommt, will man zusammen singen, man empfindet den Gesang als den besten Ausdruck für das Gefühl der Erbauung und vor allem der religiösen geistigen Zusammengehörigkeit oder „Gemeinschaft". So kann man z. B. in dem „Erweckungsgebiet" in den Grenzkreisen von Posen und Westpreußen abends auf den Landwegen und Dorfstraßen häufig große oder kleine Gruppen von Leuten treffen, die unterwegs ihre frommen Lieder singen. Oft hört man dort aus den Eisenbahnwagen den eifrigen Gesang, oder aus Bauernstuben oder Gärten, wo sich die Frommen zu gemeinsamer Andacht versammeln.

Das ist nun an sich gewiß schön und erfreulich. Schrecken und Angst aber befällt den, der einmal näher hinhört, *was* die Leute singen und *was* die Posaunen blasen. Ihm wird geradezu trostlos zumute, denn er empfängt ein ganz sonderbares Licht von der Art und der Tiefe dieser Religionsübung. Was singt man denn? Kräftige, kernige Choräle? Tiefe, echte geistliche Volkslieder, die mit ihrer wahren, warmen Himmelssehnsucht oder ihrem starken Gottvertrauen im Lebenskampf ergreifen und verinnerlichen? O nein, man ist modern geworden! Durch die Heilsarmee eingebürgerte englische „Glaubenslieder", und ihre deutschen Nachahmungen singt man. Und wie singt man sie! Das Harmonium, dessen Musik sich so schön ausbilden ließe, ist durch die Art dieser halb operettenhaften Begleitungen geradezu fürchterlich geworden. Die Gesangvereine begnügen sich mit einer ganz mittelmäßigen Einübung solcher vielzusehr verkünstelten Gesänge, alles ist zufrieden, wenn nur durch möglichst viel und möglichst neue Lieder Eifer und Andacht bewiesen wird.

Wer sich für die Sache des deutschen Volksgesangs erwärmt, sollte sich einmal das „Reichsliederbuch" (bei G. Ihloff & Co., Neumünster, Text 30 Pf., Notenausgabe 2.50 Mk.) ansehen, das die schöne, ehemals gut eingeführte Gütersloher „Kleine Missionsharfe" verdrängt hat. Gewiß, es enthält auch Choräle und gute geistliche Volkslieder, aber in welchen Abwandlungen, namentlich

Digitized by Google

des Tonsatzes! Die stilwidrige, seichte Versüßlichung der alten Choräle namentlich ist schon bezeichnend. Dann aber die „Neuschöpfungen"!

Fanatismus und Schwärmerei findet sich wohl zuweilen, meist aber ist es leerer Schaum und Flitter, hohler Klingklang, der oft ans Brettl erinnert — echte, aus wahrem, lebendigem Bedürfnis kommende Glaubensinnigkeit und Glut aber gar nicht. Worte, Worte, Worte, alte Worte, flache Worte! Dem alten Methodistenprediger Gebhardt und dem Bekehrungseiferer Paul und ihrem zahlreichen Gefolge von Pfarrern, Schullehrern und Frauen wird niemand persönliche Echtheit und innere Wahrheit in Frage stellen, mit ihren Liedern aber haben sie dem Volke einen üblen Dienst geleistet, und daß es diese sich aufdrängen läßt, das ist ein bedenkliches Zeichen.

Noch schlimmer vielleicht sind die Engländer vom Verlage Morgan und Skott in London. Viel, sehr viel an Worten und Tönen, aber die Quantität ist auch alles.

Und was soll man sagen zu dieser Verwendung bekannter weltlicher Melodien, deren oft sehr andersartige Texte jedem geläufig sind, zu den geistlichen Liedern? Wie wirkt es z. B., wenn im letzten Abschnitt des genannten Buches, wo es sich um „die letzten Dinge" handelt, unter dem Gesamttitel: „Sehnsucht nach dem Himmel" ein Lied sich findet nach der Melodie: „Alle Vögel sind schon da", dessen erste Strophe lautet:

Droben am krystallnen Meer,
Halleluja Amen,
Jubiliert das seel'ge Heer,
Halleluja Amen.
Da ist Ruhe nach dem Streit,
Freude nach dem Erdenleid,
Fried' in alle Ewigkeit,
Halleluja Amen!

Wer als Student oder Soldat mancherlei Liedlein andrer Art kennen gelernt und gesungen hat, dem rufen dann die Melodien, an denen sich die Gemeinde in Versammlungen oder auf geistlichen Festen erbaut, ja auch in der Kirche, oft die seltsamsten Erinnerungen und Gedanken wach.

Auch die neuen Melodien sind schlimm genug. Immer dieselbe langweilige Mache, wiederholte Refrains, tanzbare Rhythmen. Alles seichter Singsang, und in den Texten Geschmacklosigkeiten, daß einem die Haare zu Berge stehen. Ich habe in jüngeren Jahren diese Lieder mit Andacht selber mitgesungen; daher widersteht es mir, durch Textproben Stoff zur Heiterkeit zu geben. Brauchen wir nicht Lieder, die auch dem reifenden und sich vertiefenden Menschen noch etwas geben?

Und wir haben sie doch. Es ist tief schmerzlich zu sehen, wie der überreiche Schatz echter geistlicher Musik und Dichtung dem verlangenden Volke entfremdet und verschlossen und ihm da für Katzengold gegeben wird. Denn das meiste ist nicht nur geschmacklos, es ist auch innerlich unecht und schillernd.

Es sind ganz bestimmte Kreise, die hier zu helfen imstande sind. Wir möchten sie um diese Hilfe bitten.

S Krebs

Bachliteratur

In der Neuen Musikzeitung 1903, 4—6 habe ich versucht, alle erreichbaren Klavierübertragungen der Orgelwerke zusammenzustellen. Solange Bachkonzerte von Organisten eine Ausnahme sind — Fritz Stein aus Heidelberg macht solche Ausnahmen — ist keine Hoffnung, daß größere Musikkreise persönliche Fühlung mit Bachs Orgelmusik nehmen; das Klavier muß zum Verständnis erziehen. Es ist umso leichter dazu fähig, als Orgel und Klavier früher nicht die

Digitized by Google

scharf unterschiedenen Instrumente waren, die sie jetzt sind. So sehen wir heute nicht allein Klavier- sondern auch Orgelspieler wie Max Reger und Karl Straube an der Arbeit, durch wechselseitige Uebertragungen sowohl Orgel als Klavier zu bereichern. Unter dem Titel: Schule des Triospiels sind z. B. die zweistimmigen Inventionen dreistimmig für Orgel bei Lauterbach und Kuhn erschienen; ebendort eine neue Regersche Klavierbearbeitung des Präludiums mit Fuge in Es. Auch Stradal hat inzwischen Neues herausgebracht: Präludium und Fuge in H-moll, und nicht weniger als 68 Choralvorspiele, für Klavier zweihändig, alles in der Edition Schuberth. (Die 18 „großen", 6 „Schüblerschen" Choräle, das Orgelbüchlein je in einem Band.) Auch die Orchestermusik Bachs erfreut sich immer weiterer Beachtung. Von den sechs Brandenburgischen Konzerten liegen uns Nr. 1, 2, 4 in einer vierhändigen Klaviereinrichtung von Ernst Naumann vor (Verlag Breitkopfs). Aus dem reichen Kranz von Konzerten hat Breitkopf in die Volksausgabe zehn in leichter Bearbeitung für zwei Klaviere aufgenommen. Die Konzerte für Ein Klavier sind in vierhändiger Fassung von Graf Waldersee gleichfalls unter den Bänden der Volksausgabe. Das in D-dur entspricht dem bekannten Violinkonzert in E-dur, mit dem wunderbaren Cis-moll-Adagio! Auch das in F-moll schien ursprünglich für Violine bestimmt zu sein, und in dieser Gestalt ist es neuerdings in der Edition Peters von Schreck herausgegeben worden. Wir verweisen auf diese Schätze mit allem Nachdruck. Rasch und harmlos fließen die Zahlen dahin; wenn nur das Aufgezählte nicht vorüberrinnt, sondern stetig durchs Leben begleitete! K G

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904

Der vorliegende II. Jahrgang dieser musikwissenschaftlichen Veröffentlichung enthält neben dem außerordentlich wichtigen Verzeichnis aller im Jahre 1904 erschienenen Bücher und Schriften über Musik wieder die sehr lehrreiche Statistik des Herausgebers Rudolf Schwartz über die Benutzung der Leipziger Musikbibliothek. Von den Aufsätzen interessieren weitere Kreise der von Wallaschek: Das ästhetische Urteil und die Tageskritik, in dem wieder in überzeugender Weise nachgewiesen wird, daß die Unfähigkeit unserer Tageskritik von dem Uebermaß von musikalischen Veranstaltungen in den großen Städten und von der Sucht des Publikums, bereits am nächsten Morgen zum Kaffee auch ein schwarzweißes Urteil schlürfen zu können, verschuldet ist. Natürlich sind der Gründe noch mehr und noch schlimmere! — Wertvoll macht das Jahrbuch nicht bloß für Fachleute, denen wieder zwei lehrreiche Aufsätze H. Kretzschmars geboten werden, der Abdruck von 30 Briefen Hugo Wolfs an Paul Müller aus den Jahren 1896 bis 1898, die vielerlei Notizen über einzelne Werke und Pläne des Komponisten enthalten. Ob's wirklich nötig ist, alle die deutlichen Worte des Komponisten über unfähige Zeitgenossen zu unterdrücken, möchte ich bezweifeln. Wir sind jetzt in der Pietät gegen Lebende recht weit gediehen und verlieren dabei viel von dem wirklichen Bilde der heimgegangenen Großen, zu deren Wesen auch der gerechte Zorn über die Mitwelt gehörte! Georg Göhler

Wie kritisiert wird

Für die unglaublich leichtfertige Art, mit der selbst Fachmusiker des kritischen Amtes walten, gibt eine von Professor Martin Krause-Berlin im Hamburger Fremden-

Digitized by Google

blatt anläßlich des Grazer Tonkünstlerfestes veröffentlichte Besprechung der 8. Symphonie Bruckners einen hübschen Beleg. Nachdem dieser erstaunliche Kunstkritiker sich zuerst darüber beklagt, daß man auf dem Programm nicht einmal die Tonart der Symphonie angegeben habe, charakterisiert er den ersten Satz wortwörtlich so: „Aus schweren Dissonanzen drängt der Satz immer wieder zur Befreiung, zum Licht; es ist, als wenn der schließende Dominantenakkord jubelnd verkündete: Sieg! Sieg!" Für den, der das Werk kennt, bedarf diese kritische Leistung keiner Kritik. Für den, der es nicht kennt, sei gesagt, daß der Satz selbstverständlich nicht mit einem „Dominantenakkord", sondern auf der Tonika, daß er überhaupt nicht mit einem Akkord, sondern mit der leeren Oktave schließt, daß ferner der Tonika auch nicht einmal die „Dominante" (worunter nach allgemein herrschendem Sprachgebrauch doch die „Oberdominante" zu verstehen ist) vorangeht, daß vielmehr die Tonika (C) gewonnen wird, indem sich der Septakkord fis-as-c-es (ein alterierter Unterdominantakkord) in den Quartsextakkord g-c-es auflöst, und daß endlich von „Jubel und Sieg" am Schluße dieses Satzes schon deshalb nicht die Rede sein kann, weil er nach dem titanischen Sichaufbäumen über jenem fis-as-c-es vom fff sempre diminuendo bis zum äußersten pp herabsinkt und so in einer Weise verklingt, die schon aus dynamischen Gründen jeden Gedanken an „Jubel und Sieg" ausschließt. Unwillkürlich muß man sich da fragen: hat denn Herr Professor Krause das besprochene Stück überhaupt gehört, und wenn das tatsächlich der Fall gewesen ist, wäre es einem, der sich so wenig auf seine Ohren oder auf sein Gedächtnis verlassen kann, nicht anzuraten, daß er den Gehörseindruck durch Aufschlagen der Partitur ein wenig nachprüfte, bevor er sich öffentlich über ein Werk vernehmen ließe? Aber es kommt noch besser. Ueber das Finale urteilt unser Kritiker so: „Dem vierten Satz mangelt zwar wiederum wie dem gleichen Satze der fünften Symphonie ein selbständiges Gedankenmaterial. Ich zweifle nun einmal an der Richtigkeit des Prinzips, den letzten Satz aus Reminiszenzen der andern Sätze zu bestreiten". Das soll doch wohl heißen: sowohl im Finale der 5. wie in dem der 8. Symphonie habe Bruckner darauf verzichtet, „selbständige", will sagen: neue Themen aufzustellen; er begnüge sich vielmehr damit, auf die Themen der früheren Sätze zurückzugreifen? In Wahrheit ist der Sachverhalt der: einleitenderweise läßt Bruckner zu Anfang des letzten Satzes der fünften Symphonie Motive aus den vorhergehenden Sätzen vorüberziehen. Dann stellt er das durchaus selbständige und in keiner Weise an Früheres erinnernde Hauptthema des Finales auf, das in einer Fuge durchgeführt wird. Es folgt ein Zwischensatz mit einem durchaus neuen Thema. Das Hauptthema wird wieder aufgenommen; es folgt als drittes, nicht minder auf eigenen Füßen stehendes Thema ein Choral, der ebenfalls fugiert wird. Hauptthema und Choral verbinden sich zur Doppelfuge, und jetzt erst taucht das Hauptthema des ersten Satzes wieder auf, das sich jenen beiden als drittes Fugensubjekt zugesellt. Im Finale endlich der achten Symphonie ist von Anklängen an Themen der früheren Sätze zunächst überhaupt nicht die Rede. Das Hauptthema, mit dem der Satz beginnt, ist ganz neu, desgleichen die Nebenthemen, die ihm gegenübertreten und deren sich mindestens zwei ganz selbständige unterscheiden las-

Digitized by Google

sen. Erst der Schluß des Satzes bringt dann jene großartige Kombination der Hauptthemen des ersten, zweiten und dritten Satzes, die Herrn Professor Krause allein in der Erinnerung haften geblieben zu sein scheint. Wenn die Forderung der Gewissenhaftigkeit angesichts der Schnellarbeit, welche die musikalische Kritik ja leider Gottes so vielfach zu leisten hat, allzu streng erscheinen möchte, — mehr Vorsicht sollten die Herren wenigstens beobachten! Z

Bildende und angewendete Kunst

Münchner Kunstausstellungen I

Wir schicken unseren Kunstbetrachtungen im Einzelnen, um alle Mißverständnisse nach Möglichkeit zu vermeiden, eine kurze Erläuterung des Standpunktes voraus, von dem aus wir die Sachen ansehn.

„Es ist merkwürdig," sagte mir einmal ein Freund dieses Blattes, „die Fachleute im engeren Sinne, die Spezialisten ihrer Kunst, sind mit der Vertretung ihrer besonderen »Fächer« im Kunstwart nie recht zufrieden." Das freut uns nun, offen gestanden; denn wir wollen den Spezialisten auch gar nicht gefallen, das heißt, wir wollen gar keine Art Kunst nach Spezialistenweise pflegen als ein Ding um seiner selbst willen nur. Nicht zu dem Endzweck scheint uns die Kunst da zu sein, daß schöne Kunstwerke werden, sondern die Kunstwerke selber sind uns in all ihrem freien Wachsen und Werden letzten Endes doch wieder nur Mittel, die dem Leben dienen, Mittel, unsre Sinne zu wecken, sie schärfer, lebendiger, reicher zu machen und auf diesen ihren besonderen Sinneswegen unserem „Innern" den tiefsten Gehalt aller Menschheitserfahrungen zuzuführen. Damit aber werden wir der engbrüstigen Fachliebe zu „Kunstverderbern". Wir nehmen der Kunst ihre Vornehmheit, indem wir sie hineinstellen wie jede andere Betätigung in den lebendigen Dienst des Ganzen. Denn die Vornehmheit der Spezialisten besteht wie die der Legitimisten in einem „penibeln" Sondern und Scheiden, das die Würde ins „Abseitsstehn" stellt. Am häufigsten aber scharen sich solche ausschließliche, „exklusive" Naturen als Verteidiger ums Gebiet der bildenden Kunst. Ja selbst Leute, die über die Verehrung und Pflege des Kunstwerks an sich weiter hinauszuschauen vermögen, bestreiten es in sehr vielen Fällen noch, daß die bildende Kunst „eigentlich" außer der Entwicklung der Sinne einer Entwicklung der seelischen Persönlichkeit dienen könne. Die „eigentliche" Kunst nämlich bringen nach ihnen lediglich die hervor, deren Augen von den Erscheinungen einen sinnlich lebendigen Eindruck empfangen; wessen Augen dagegen von den Dingen einen reicheren Eindruck, den Eindruck einer seelisch durchgeistigten, sinnlich lebendigen Welt erhalten, der schafft etwas, was strenger genommen gar nicht mehr reine Kunst ist, sondern „Literatur". Das heißt mit anderen Worten, der „eigentliche" Maler darf als Maler kein Mensch höherer Art sein, er darf als solcher nicht gehaltvoll in tieferem, im seelischen Sinne schauen. Und um diese seltsame Theorie „wissenschaftlich" zu begründen, wird unser einheitlich-lebendiges Empfindungsleben hübsch in Stücke zerschnitten. „Der Mensch", heißt es da, „kann eben gar nicht gefühlvoll sehn, das ist ein literarischer Trugschluß, die seelischen Gefühle sind bekanntlich nur „Assoziationen", die unsre Erinnerung mit dem eigentlichen Sehen verknüpft, wobei sie in die Kunst des Auges etwas Fremdes hineinträgt." Als ob die Untersuchungen der Wissenschaft die Einheit des wirklichen Lebens tatsächlich auftrennten! Was

Digitized by Google

sind denn diese Sonderungen anderes als Hilfsmittel, um unserem Begreifen in Stücken das Wesen eines durchaus einheitlich-lebendigen Vorgangs vorzuführen? in unserem besonderen Falle Versuche, den einheitlichen Vorgang des gefühlvollen und erinnerungsreichen Sehens erklärend in ein sinnliches Sehen mit seelischen Assoziationen zu zerlegen? Ist denn der Mensch nur, „was er ißt", gehört nicht zu der Einheit seines Wesens auch was er geistig in sich aufnimmt und verdaut? und damit auch alle „Assoziationen", mit denen die Erfahrung sein Sehen bereichert? — Wir unsrerseits betrachten als vollberechtigte Kunst *alles*, was uns auf dem sinnlichen Wege durchs Auge lebendige Eindrücke von Außen- und Innenwelten vermittelt. Innerhalb dieses Kreises aber werten wir genau nach denselben Anschauungen wie im Leben, wo uns die beseelten Körper als *höhere* Erscheinungen des sinnlichen Seins entgegentreten. Und wie wir unsre Glieder und Organe nicht nur üben, um kräftig schnell, ausdauernd zu werden, sondern vielmehr, um mit den erlangten Kräften als *Mitteln* besseren Wirkens weiteren Zielen nachzustreben, so scheint uns auch bei der Kunst alles Verlebendigen und Erweitern ihres sinnlichen Ausdrucksvermögens letzten Endes nur immer reichere Mittel zu liefern, um von der „Seele des Auges" zu künden. So freudig wir jedes echte „Zeichen" im Gebiete der Kunst begrüßen, und wenn's das geringste Stückchen Leben aus der Natur lebendig herausholt — die höhere Art Kunst fängt für uns erst an, wo der Mensch höherer Art schaut und das Erschaute bildet. Unsere Besprechungen befassen sich daher in der Hauptsache mit diesen Höhenerscheinungen der Kunst von ihren bescheidensten Spitzchen an bis zu ihren stolzen Alpengipfeln. Auf „bloße" Sinnenkunst gehen wir dagegen meist nur ein, wenn ihr sinnliches Beleben so stark wird, daß es sich den Grenzen geistigen Beseelens nähert, wie das, um ein Beispiel zu nennen, bei Max Liebermann gewöhnlich der Fall ist. Den handwerklichen Untergrund der Kunst endlich berühren wir nur ausnahmsweise.

Wir stehn mit dieser unsrer Gepflogenheit in bewußtem Gegensatz zu der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Kunstbesprechungen. Eine große, nur zu große Anzahl der Kunstkritiker steht ja unter dem stärkeren oder schwächeren Einfluß der „Ateliermeinung". Diese Meinung aber wird von der gewaltigen Majorität der reinen Techniker unter den Künstlern gebildet. Und daß diese Techniker ihre Art der bloßen Sinnenkunst für die höchste Art Kunst überhaupt, ja häufig für die einzig wahre halten, ist menschlich wohl zu verstehen. Gerade darum aber scheint es uns geboten, unsern besonderen Standpunkt praktisch und theoretisch immer von neuem in aller Bestimmtheit zu wahren.

In München haben wir's heuer mit einer internationalen Kunstausstellung zu tun. Solche Ausstellungen sollten eigentlich eine Uebersicht über das Kunstschaffen der verschiedenen Nationen geben. Begreiflicherweise aber ist das meist nicht der Fall. Es geht eben anderswo ähnlich zu wie bei uns. Was offiziell herangeholt wird, deckt sich nicht immer mit dem wirklich Sehenswerten. Das Offizielle ist gewöhnlich das durch's Herkommen Anerkannte. Wenn aber die fortschrittlichen Geister fehlen, gibt die Ausstellung keinen Einblick in das Wichtigste, in die lebendige Entwicklung des Kunstschaffens. Denken wir uns einmal München durch die Künstlergenossenschaft vertreten mit Ausschluß der Se-

Digitized by Google

zession, Luitpoldgruppe und Scholle, so haben wir ein Bild, das wir ebensogut schon vor fünfzehn oder zwanzig Jahren bekommen konnten, ein Bild des Stillstands; des Mittelmäßigen, das zwar im Ganzen unter ein gewisses Niveau nicht hinuntersinkt, sich aber auch nur selten im Einzelnen darüber erhebt. Drei Naturbilder von Schönleber sind hier wohl das Beste, auch von Petersen, Kallmorgen und Gampert sind gute Landschaften da. Oberländers „Verlorener Sohn" wirkt nicht so recht überzeugend. Oberländer ist eben von seiner Tätigkeit an den „Fliegenden Blättern" her so sehr gewöhnt, den Scheinernst des Ironikers darzustellen, daß es ihm mit dem wirklichen Lebensernst nicht mehr recht gelingt. Am besten geraten ihm noch die Tiere, wie hier die Schweine: die schildert er als feiner Ausdruckskünstler in ihrer ganzen Natürlichkeit ohne alles willkürliche oder unwillkürliche Hineinironisieren. Defregger gibt in seinen drei Bildern nichts, was er nicht schon früher besser gemacht hätte. Mehr läßt sich über die Künstlergenossenschaft bei einigermaßen strengerem Messen nicht sagen. Zum Glück ist eben die Münchner Kunst nicht durch sie allein hier vertreten, sondern wie immer bei der „Internationalen" durch alle unsere Künstlergruppen unter einem Dach. Pictor

Otto Greiner

Der die Werke geschaffen, nach denen unser heutiges Heft Abbildungen bringt, ist ein Künstler von kraftvoller Eigenart, der anders schafft, als die Gebieter einer angeblich allein gültigen modernen Kunstweise gestatten wollen. Kein Wunder darum, daß Greiners Kunst wiederholt starken Tadel erfahren hat, denn sie ist zu geeignet, das Dogma der Impressionisten zu erschüttern.

Mit ihr beschäftigen sich zwei Bücher. Das eine von Julius Vogel (Leipzig, E. A. Seemann), das andere von Johannes Guthmann (Leipzig, Hiersemann). Beide sind 1903 erschienen und bemühen sich, jene eben erwähnten Angriffe abzuwehren. Wollte jemand fragen, welches von beiden er sich anschaffen solle, wir könnten ihm nur raten: beide! Denn enthält das Vogelsche Buch bei knapperem Texte namentlich ausgezeichnete Nachbildungen der schönen Greinerschen Zeichnungen zu dem großen Gemälde „Odysseus und die Sirenen", so bringt Guthmann eine tiefer eingehende Darstellung von Greiners künstlerischer Entwicklung, auch andere Abbildungen als Vogel. Wo sich die beiden Verehrer Greiners widersprechen — Vogel bestreitet einen stärkeren Einfluß Klingers auf Greiner, Guthmann sucht diesen Einfluß eingehend nachzuweisen — werden sich die Leser zu selbständigem Urteil angeregt finden.

Otto Greiners Kunst ist aus zwei Wurzeln emporgewachsen, aus der Lithographie und aus seiner erstaunlichen, durch zähen Fleiß und unermüdliche Schulung des Auges und der Hand aufs höchste gesteigerten Zeichenkunst. Von der handwerksmäßigen Lithographie kam er zur Kunst. Der Steinzeichnung ist er dann stets treu geblieben, nur ausnahmsweise, im Ganzen nur zweimal, hat er zur Kupferplatte gegriffen. Vogel sagt mit Recht von ihm: „Die Greinersche Steinzeichnung ist eine vollkommen selbständige, von keiner Ueberlieferung beeinflußte Kunst, im Material und für das Material, für die Steinplatte gedacht und erfunden. Eine schlichte, der Zeichnung angemessene Ausdrucksweise bildet den Grundzug ihres Wesens." Im Gegensatze zu dem üblichen Verfahren der Steinzeichnung, das auf die Ton- und Farbwerte ausgeht, sind die

Digitized by Google

allermeisten Lithographien Greiners mit Strichen ausgeführt und erscheinen so namentlich in der verkleinerten Wiedergabe leicht als Radierungen. Dieses ureigene Verfahren, das Greiner selbständig ausgebildet hat, hält er für das vollkommenste künstlerische Ausdrucksmittel, und von seinem Standpunkte aus mit Recht.

Zwei unserer Proben mögen das erläutern: das Bildnis seines Zeichenlehrers in ganzer Gestalt, sitzend, mit der Pelzmütze auf dem Kopfe, und „Die Tänzer". Mit dem Bildnis ist Greiner auf seinem eigensten Herrschaftsgebiete. Während er bei Phantasie-Vorstellungen im Sinne Klingers mehr oder minder versagt, ist er unübertrefflich, wenn es sich darum handelt, die Wirklichkeit, vor allem ein vereinzeltes Stück Wirklichkeit wiederzugeben. Dieses Bildnis liegt um 8 Jahre zurück — wie lebensvoll ist es! „Als habe er auf einem Spaziergange bei einem Freunde vorgesprochen" — sagt Guthmann. Wie natürlich und ungezwungen ist die ganze Haltung mit offenem Rock und Ueberrock, die linke Hand auf den Stock gestützt, der rechte Arm bequem darüber gelegt; wie behaglich schaut uns der Mann an mit seinen klaren wohlwollenden Augen; wie spielt das heitere wohlwollende Lächeln um den Mund! Und wie fein sind die Züge, wie fein ist die ganze Gestalt auch technisch durchgearbeitet! Welche Klarheit der Form, welche Ausgeglichenheit der verschiedenen Tonwerte, welch ruhige Geschlossenheit der Gesamtwirkung.

Noch ein Jahr älter als dieses Bildnis ist die große Lithographie „Die Tänzer". Welch eine innervierende Kraft im Rhythmus dieser Bewegung! Sie geht ganz besonders von dem nackten Jünglinge aus, der mit fein abwägender Eleganz seinen Fuß setzt und den anmutig gedrehten Körper wiegt. Aus dieser Gestalt schon spricht die ganze Liebe für die Darstellung des nackten Menschenleibes, die Greiner mit Klinger gemeinsam hat: welch köstlich bewegter Umriß! Die beiden Mädchen sind herber und eckiger; sie schreiten, die Schleier anmutig schwingend, gemächlicher, vielleicht gar etwas plumper vorwärts als der Jüngling, aber gerade dieser Gegensatz ist wirksam, und die Vorwärtsbewegung wirkt unwiderstehlich. Die Bäume verstärken gleich Taktstrichen den Rhythmus der Formen. Endlos scheint die Reihe: „Niemals ist so getanzt worden, und doch ist es schlechthin der Tanz."

An seinem Hauptgemälde „Odysseus und die Sirenen", das im Leipziger Museum hängt, hat Greiner über fünf Jahre gemalt, in Rom, auf dem Dache einer Werkstatt, im freien Lichte. Es galt ihm, die Schönheit nackter Menschen darzustellen — in wohl abgewogenem Kontraste sieben männliche und drei weibliche Akte. Die farblose Wiedergabe zeigt diese Entstehung der Komposition aus einzelnen Akten noch mehr als das Oelgemälde, bei dem die Farben, vor allem das kraftvoll sinnliche Rot der von den Sirenen erhobenen hohen Mohnranken und, im Mantel des Odysseus, das Blau und das Gold die bildmäßige Wirkung verstärken.

Die Komposition des Bildes ist sehr klar: rechts die drei Sirenen — die Odyssee spricht allerdings nur von zweien — zur Gruppe vereint in prachtvoller Mannigfaltigkeit der Körperbewegung; am andern Pol: vielleicht nur ein wenig zu weit abgerückt: Odysseus am Mastbaum, wie er in seinen Fesseln sich windet, die eben erbarmungslos fester geschnürt werden. Genau in der Mitte steht hochaufgerichtet unbeweglich der Steuermann, der kühl und überlegen zu den

Digitized by Google

vergeblich lockenden Frauengestalten hinüberschaut — eine prachtvolle Verkörperung der männlichen Willenskraft: „seine Stellung ist," sagt Greiner selbst, „absolut männliches Prinzip; es ist sozusagen die moralische Kraft im ganzen Boot". Endlich die Ruderer: Jüngling, Mann und Greis — lebensvolle Gestalten alle drei. Gewohnheitsmäßig tun sie ihre Pflicht. Der Ausdruck der Frauenkörper bedarf wohl keines Kommentars. Es ist aber interessant, an einem lithographischen Entwurfe bei Vogel zu verfolgen, wie hier die lockenden Linien, durch den roten Mohn farbig kontrastiert und symbolisiert zugleich, erst nach und nach zu verführerisch überredenden Konturen wurden.

Aus dem Reiche der Poesie hat Greiner den Vorgang, wie ihn die Odyssee uns schildert, in die „Wirklichkeit der Formen und Farben" versetzt.

Greiners sehr ungewöhnliche Kunst der Zeichnung tritt natürlich in den zahlreichen Vorstudien zum Bilde noch bedeutsamer zutage, Zeichnungen, wie sie in ähnlicher Vollendung nur ganz Wenigen gelingen. „Das darf auch nicht anders sein," sagt Greiner, „denn im Bilde darf nicht jedes Stückchen für sich renommieren, sondern muß sich im Interesse des Ganzen unterordnen." Von dieser Zeichenkunst Greiners soll endlich noch die Studie des Mannes zeugen, dessen Lage dem Künstler die schwierige Wiedergabe von allerhand aparten Verkürzungen ermöglichte. Sie zeigt den Ausgangspunkt von Greiners Kunst, die Klarheit und Schärfe der Zeichnung, mit der er sich in einen so scharfen Gegensatz zu der herrschenden malerischen Kunstanschauung gestellt hat. Diese letztbesprochene Studie stammt aus dem Werke von Vogel, die übrigen Abbildungen sind dem Guthmannschen Buche entnommen. P Sch

Die Kunst und der Groschen

Ein Bild von Leo Putz „Bacchanale" wurde aus dem Münchner Glaspalast nachträglich entfernt, weil es „wegen seines Inhalts, nicht wegen seiner künstlerischen Qualität wiederholt von Beschauern mißfällig kritisiert" wurde. Mit dürren Worten, das Bild wurde entfernt, obwohl die zuständige Künstlerjury weder am Stoff noch an der Darstellung des Werkes etwas „Anstößiges" gefunden hatte; es wurde entfernt, weil — nun ja, weil eben die „Allgemeinheit" Anstoß am Inhalte nahm. Ein übler Fall in seiner grundsätzlichen Bedeutung, und nur diese beschäftigt uns hier; aber zu den Merkwürdigkeiten gehört so was in Deutschland leider schon lange nicht mehr. Einzig in ihrer Art dürfte dagegen bis jetzt noch die doch wohl offizielle Erklärung sein, die die Münchner Neuesten Nachrichten auf ihre Anfrage nach der Ursache des Hinauswurfs erhielten. Begründet nämlich wurde nach ihr dem Künstler der „Wunsch", daß er sein Bild wieder entferne, „mit dem Hinweise, daß die internationale Ausstellung mit den vom Landtag gebilligten Zuschüssen der Allgemeinheit zustande gekommen sei, daß sie auf Staatsankäufe rechnen und deswegen dieser Allgemeinheit auch in gewissen Grenzen und mit Rücksicht auf die Zukunft Rechnung tragen müsse. Herr Putz hat diesem Wunsche stattgegeben."

Das heißt klipp und klar, die Ausstellungsleitung nimmt ohne weiteres an, daß sie sich in Dingen der Kunst bis zu einem „gewissen" Grade dem Urteil von Laien zu unterwerfen habe, weil die Kunstzuschüsse von der „Allgemeinheit" aufgebracht werden. Das eröffnet ja ganz neue Aussichten. Die Zuschüsse werden also nicht, wie man

Digitized by Google

bisher annahm, zu dem Zwecke gegeben, daß Fachleute mit ihrem weiteren Wissen und besseren Können auf ihrem besonderen Gebiete die Allgemeinheit gegenüber den Einzelkünstlern *vertreten* — nein, die Allgemeinheit selber als ungesonderte Menge, als Masse erhält auf Grund ihrer Steuerquittung die Macht, unmittelbar korrigierend in die Entscheidung der Fachleute einzugreifen. Mit andern Worten, die Kunst wird *letzten Endes* in Abhängigkeit erklärt nicht von dem Urteil der Berufenen, sondern von dem der Steuerzahler schlechthin, nein mehr: vom Urteil jener *kurzsichtigen* Laien unter den Steuerzahlern, die über ihr persönliches Meinen hinaus *entscheiden* wollen, wo ihnen Sachkenntnis fehlt. Bis zu gewissen Grenzen allerdings nur, schränkt's die Ausstellungsleitung ein. Aber diese Grenzen scheinen denn doch ziemlich weit gesteckt zu sein, wenn schon der „Anstoß am Inhalt" einer kurzsichtigen Menge das Recht zum Eingreifen geben soll. Da können wir's ja noch herrlich weit bringen, wenn künftighin solche Massen bei all unsern öffentlichen Kunstunternehmungen, Ausstellungen, Denkmalswerken, Bauten usw. dem Künstler kontrollierend in seine Ausführung dreinreden dürfen — bis zu den gewissen Grenzen! Gewiß, auch die Sachverständigsten irren gelegentlich, aber sollte es sich wirklich als zweckmäßig erweisen, ihren Irrtümern durch das Hineinpfuschen einer Menge abhelfen zu wollen, die die Sache *nicht* versteht, mag sie selbst zufällig einmal das Richtige treffen? Auf welche Art „Allgemeinheit" übrigens bei uns in Bayern im Hinblick auf die Bewilligung von Kunstzuschüssen so eifrig hingehorcht wird, weiß jeder, der Zeitungen liest.

Wir aber meinen — und sehn dabei jetzt ganz ab von dem Einzelfall „Putz" — wenn eine Ausstellungsleitung von dem Einfluß und Ansehn der Münchner, um sich in ihrer „Zwangslage" zu rechtfertigen, die politische Nachgiebigkeit mit so unglücklichen allgemeinen Begründungen zum *Prinzip* erhebt, muß gerade aus Gründen tieferer Politik ganz entschieden widersprochen werden. Denn ist es nicht schließlich unter solchen Umständen „politischer", auf Staatsunterstützungen ganz zu verzichten, die hier bei uns übrigens garnicht einmal so erheblicher Art sind? ist es nicht immer noch besser, die Kunst selbst darben, als sie verstümmeln, als sie „pflegen" zu lassen unter dem kontrollierenden Dreinreden einer Menge, die ihre Befähigung dazu mit dem Steuerzettel in der Hand erhärtet glaubt? L W

Standbild oder freies Denkmal?

Stirbt heute irgendwo bei uns ein verdienter Mann, oder wird das Andenken an einen Großen des Geistes festlich erneuert, so dauert es nicht lange, und das „Denkmals-Komitee" für ihn ist fertig.

Die „Ehrenschuld" der Stadt oder des Städtchens, des Landes oder Ländchens wird plötzlich sehr drückend empfunden und so einigt man sich denn alsbald ohne Umschweife auf ein würdiges Standbild des Verblichenen, womöglich in ganzer Figur und lebensgroß. Wie er leibte und lebte — das ist öffentliches Denkmalsideal.

Diese Denkmalsbestrebungen an sich zu tadeln und sie rundweg als Modesache zu geißeln, kommt uns nicht in den Sinn, denn ist es nicht zunächst ganz anerkennenswert, daß man ein weniges für solche nicht nur rein nützliche Zwecke erübrigt? Aber freilich, über das Wie der Denkmalsbetätigung wäre allerhand vorzu-

Digitized by Google

bringen. Die „Dutzenddenkmäler“ aus der Fabrik hat der Kunstwart mit Erfolg bekämpft, vielleicht wird allmählich auch auf sein Warnen vor dem „Standbild um jeden Preis“ gehört werden. Muß es denn immer und vor allem die leibliche Person sein, die man auf den Sockel stellt? Man gehe die Reihe der bronzenen Gestalten durch, denen man auf Reisen durchs deutsche Land heut schon auf Schritt und Tritt begegnet — wie viele von ihnen füllen ihren Gedächtnisplatz wahrhaft lebendig aus, wie wenige werden das nach wenigen Jahrzehnten noch tun? Ein Brunnen aber ist auch kommenden Geschlechtern noch eine gute Erquickung am staubigen Arbeitswege: ein grüner Hain, auf den Namen eines verblichenen Wohltäters getauft, ist doch auch ein Denkmal, dessen Wert mit den Jahren nur wächst, und schließlich: eine freie Plastik, die den Künstler von der Aufgabe einer meist nüchternen Porträtierung entbindet, wird das künstlerische Stadtbild ungleich schöner und individueller beleben als ein Standbild, von dem man doch in sehr vielen Fällen sehr bald den Eindruck hat: es ist ein „Standbild mehr“.

So steht man jetzt, um ein Beispiel zu geben, in Essen vor der Entscheidung, ob dem jüngst verstorbenen Kommerzienrat Krupp das übliche Standbild oder eine symbolische Gestaltung seines gütigen Wirkens als Denkmal zu setzen sei. Selbst wenn die fast einstimmig von den Preisrichtern erwählte „Charitas“ des Bildhauers Lederer nicht so gut wäre, als sie ist, würden wir raten, von der Porträtfigur abzusehen und sich mit einem schlichten Relief an einem frei gestalteten Denkmal zu begnügen. Sein Ausdruck kann, selbst wenn er bescheiden ist an künstlerischer Kraft, ungleich mehr von dem vermitteln, das man der Mit- und Nachwelt künden möchte, als die weit anspruchsvollere Personendarstellung, wenn sie den Verewigten im Bratenrock oder in großer Uniform, mit allen Orden und Ehrenzeichen hinstellt. M S

☞ „Großstadterweiterungen“ bespricht eine wertvolle Schrift von Regierungsbaumeister Ludwig Hercher (Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen, Mk. 1.60) mit jener Knappheit, die in unserer Zeit, in der jeder ernsthafte Kulturarbeiter zugleich ein Vielbeschäftigter ist, der breiten Wirkung so förderlich zu sein pflegt. Woran es fehlt im Städtebauwesen, sagt der erste, was schon zum Besseren geschieht und erstrebt wird, der zweite Teil. Der dritte, wertvollste, legt mit Worten klar, was ein beigefügter Großstadterweiterungsplan, der auf Grund vorhandener Bedingungen ins Typische ausgearbeitet ist, mit Linien andeutet. Grundgedanken sind: den altstädtischen Stadtkern zu entlasten und darum auch für die neuen Stadtteile Stadtzentren in Gestalt von Platzgruppen, umgeben vorwiegend von öffentlichen Gebäuden, zu schaffen; Verkehr- und Wohnstraßen klar zu trennen und also jene Knotenpunkte mit einem möglichst großmaschigen Netz besonders breiter Hauptstraßen zu verbinden, die so breit gedacht sind, daß sie auch einem gesteigerten Durchgangsverkehr vollauf genügen können. Für die Bezirke dazwischen aber, die möglichst baulichen Gattungscharakter erhalten sollen, sind Nebenstraßen geplant, die nur dem Nahverkehr zu dienen haben und darum schmal und ungezwungen verlaufen können. — Es ist hier nicht auszuführen, was allein durch Verwirklichung dieser Grundgedanken, vor allem sozusagen durch die räumliche Arbeitsteilung zwischen Verkehr und Wohnen der Verkehr an

Digitized by Google

Zweckmäßigkeit, das Wohnen an Behagen, die ganze städtische Lebensform an Schönheit gewänne, wie das erschrecklich Provisorische unserer heutigen Stadterweiterungsanlagen durch einen praktisch und ästhetisch haltbaren Zustand überwunden werden könnte. Wir haben es hier mit einem neuen und besonders gut durchgereiften Versuch zu tun, das, was als erster Sitte, dann Henrici, dessen Aufsätze jetzt auch gesammelt vorliegen, und andere aus den alten feinen Stadtanlagen an brauchbaren Ideen herausgelöst und vorwiegend theoretisch weitergebildet haben, zusammenzufassen und möglichst gegenständlich zu gestalten. Wir könnten auf diesem Wege, der bei jeder Stadterweiterung geprüft und, so weit es geht, beschritten werden sollte, an Stelle des Schemas wieder den Organismus, statt des Wirrwarrs der Fäden wieder ihr sinnvolles Ineinanderwirken erhalten. Freilich, das verkennt auch Hercher nicht: eine energische wirtschaftliche Umgestaltung unserer großstädtischen Grundpreisverhältnisse, die Beschneidung der unsinnigen Zuwachsrente, des Unwesens der Bauspekulanten überhaupt muß erst Raum schaffen für solche praktisch zweckvollere, ästhetisch sinnvollere Gestaltung. Was er da mit der Hauptforderung einer eigenen städtischen Grund- und Baupolitik ausspricht, ist in bodenreformerischen Bahnen gut gedacht. Seine letzten Schlußwünsche einer einheitlichen Städtebauverwaltung fürs Reich gehen mir dagegen ein wenig stark ins Breite und Weite. Carl Meißner

Vermischtes

Nachträge

Albert Dresdner bittet uns, zu seinem Aufsatze (Kw. XVIII, 18) nachzutragen, daß das bemerkenswerte Berliner Geschäftshaus, Ecke Dorotheen- und Georgenstraße, von Erich Blunck im Grundriß gemeinsam mit Otto Richter entworfen, von diesem dann allein weiter ausgestaltet ist. — In Heft 19, S. 377, Z. 11 von oben spricht Grunsky von dem „Missenswerten" unter den Opern des Auslandes; der bekannte Teufel war anderer Meinung und machte ein „Wissenswertes" draus. Was ihm hiermit verwiesen sei. K

Unsere Bilder und Noten

Vorgesetzt ist unserem heutigen Heft eine Hochgebirgslandschaft von W. L. Lehmann. Der Berninapaß in einer Sommermondnacht. Im bläulich kühlen Schatten der Bergwand liegt ohne Regung der See; in der stillen grünen Flut schwimmt langsam zergehend das Eis; nur die Sterne funkeln über diesem Stück Einsamkeit, und von hinten blicken, blendendweiß im Mondlicht, die Schneegipfel herein. Dem Maler unseres Bildes freilich war es in erster Reihe kaum um die „Poesie" dieser Dinge zu tun. Man spürt es der Darstellung deutlich an, die Formen und Farben hier sind unter einem Auge entstanden, das vor allem die sinnlichen Reize an sich schätzt, das den seelischen Hauch in den sinnlichen Reizen erst an zweiter Stelle empfindet. Aber Lehmann hat diese Reize „an sich" so ungemein fein und lebendig gefühlt und mit so erlesenem und kräftigem Geschmack sich dies sein besonderes Stück Welt aus der Natur herausgesehen, daß seine Darstellung weit über eine bloß sinnlich-lebendige Schilderung hinaus vom tieferen Wesen ihres Stoffes kündet. Die eigentümliche Weihe der Hochgebirgslandschaft tritt hier „unwillkürlich" in einer Stärke hervor, wie sie nur wenige moderne Darstellungen in höherem Maße aufweisen. W

Ueber die vier Blätter nach Werken Otto Greiners wolle man unsre heutige Rundschau nachlesen.

Digitized by Google

Gluck, Arie des Paris aus Paris und Helena. Zu dieser Probe bitten wir den Leser, den Aufsatz von Arend heranzuziehen. Obwohl im 2. Oktoberheft 1900 schon eine Beilage aus Paris und Helena erschien, glaubten wir die Ausführungen nicht ohne neuen anschaulichen Beweis vom hohen Kunstwert jener Oper lassen zu dürfen. In schöner, bald vier- bald zweitaktiger Gliederung (der man den Atem anpasse!) wölbt sich die melodische Linie. Besonders ausdrucksvoll, wenn die Hervorhebung eines Ausdrucks hier überhaupt gestattet ist, gibt sich die Stelle mit dem Sprung in die untere Septime zu erkennen: „ich seh auf immer jetzt". Zur ähnlichen Begleitung wird dann: „und in der Seele mir" ganz anders gewendet.

Julius Weismann, Lied: der Reisebecher. Im vorigen Heft hat Decsey den Komponisten, der hier das erstemal im Kunstwart zu Wort kommt, anläßlich des Grazer Tonkünstlerfestes erwähnt. Um eine Nachprüfung des Werturteils zu ermöglichen, bringen wir ein Lied Weismanns. Die etwas spröden Verse sind in flüssiges musikalisches Metall umgegossen. Etwas Liebenswertes, Gewinnendes, Natürliches steckt auch in den beiden andern Liedern, die bei Carl Grüninger (Klett und Hartmann) in Stuttgart erschienen sind. Zugleich machen wir auf drei Klavierstücke Thuilles und auf unbekannte Ländler Schuberts (für Klavier und für Violine mit Klavier) aufmerksam; mit diesen Stücken hat sich der neue Musikverlag aufs vorteilhafteste eingeführt. — Nachträglich verzeichnen wir zum Tonkünstlerfest noch die musikdramatischen Aufführungen: in Graz ging Kienzls Don Quixote über die Szene, in Wien Feuersnot von R. Strauß, der faule Hans von Oskar Nedbal (dem Bratschisten des Böhmischen Streichquartetts), die Rose vom Liebesgarten von Hans Pfitzner (siehe unsere Beilage im ersten Oktoberheft 1904) und Liszts Legende der heiligen Elisabeth.

Martin Frey, Alte Volksreime in Kanonform. Die zwei Seiten des Schlummerliedchens machen den Anfang einer kleinen Reihe solcher mehrstimmiger Bearbeitungen, die einem wenig beachteten Stoff neuen Reiz leihen. Mögen die anspruchslosen Volksreime, denen das leichte Kleid der Kanonform so natürlich ansteht, in diesem Gewand Vielen willkommen sein!

Otto Barblan, Klavierstück op. 3, 1. Zunächst bringen wir von diesem bedeutenden Schüler Faißts, der abseits von allem Parteigetriebe in Genf wirkt, eine kleine Probe seiner Klaviermusik, um den Leser die erste Fühlung mit einem Künstler gewinnen zu lassen, der jedenfalls Anspruch auf Beachtung erheben darf. Indem wir eine ausführliche Würdigung vorbehalten, geben wir heute den Ueberblick über das, was uns von Barblans Schaffen vorliegt. Rieter-Biedermann veröffentlichte Werk 2—4, Klavierstücke von eigenartiger Prägung, obschon die Einwirkung von Schumann und Brahms erkennbar durchklingt; ferner Werk 1, 5, 6 für die Orgel, besonders empfehlenswert das letztere, eine Passacaglia. Noch bedeutender ist eine Orgel-Chaconne über BACH, im Verlag von Leuckart. Bei Kahnt erschien der 117. Psalm für unbegleiteten Doppelchor; bei Sandoz Werk 9, 11 und 13, Männerchöre. Wir würden uns freuen, zur Anerkennung eines Komponisten beizutragen, der etwas kann, nicht etwa bloß als Macher und Könner, sondern als wirklicher Künstler.

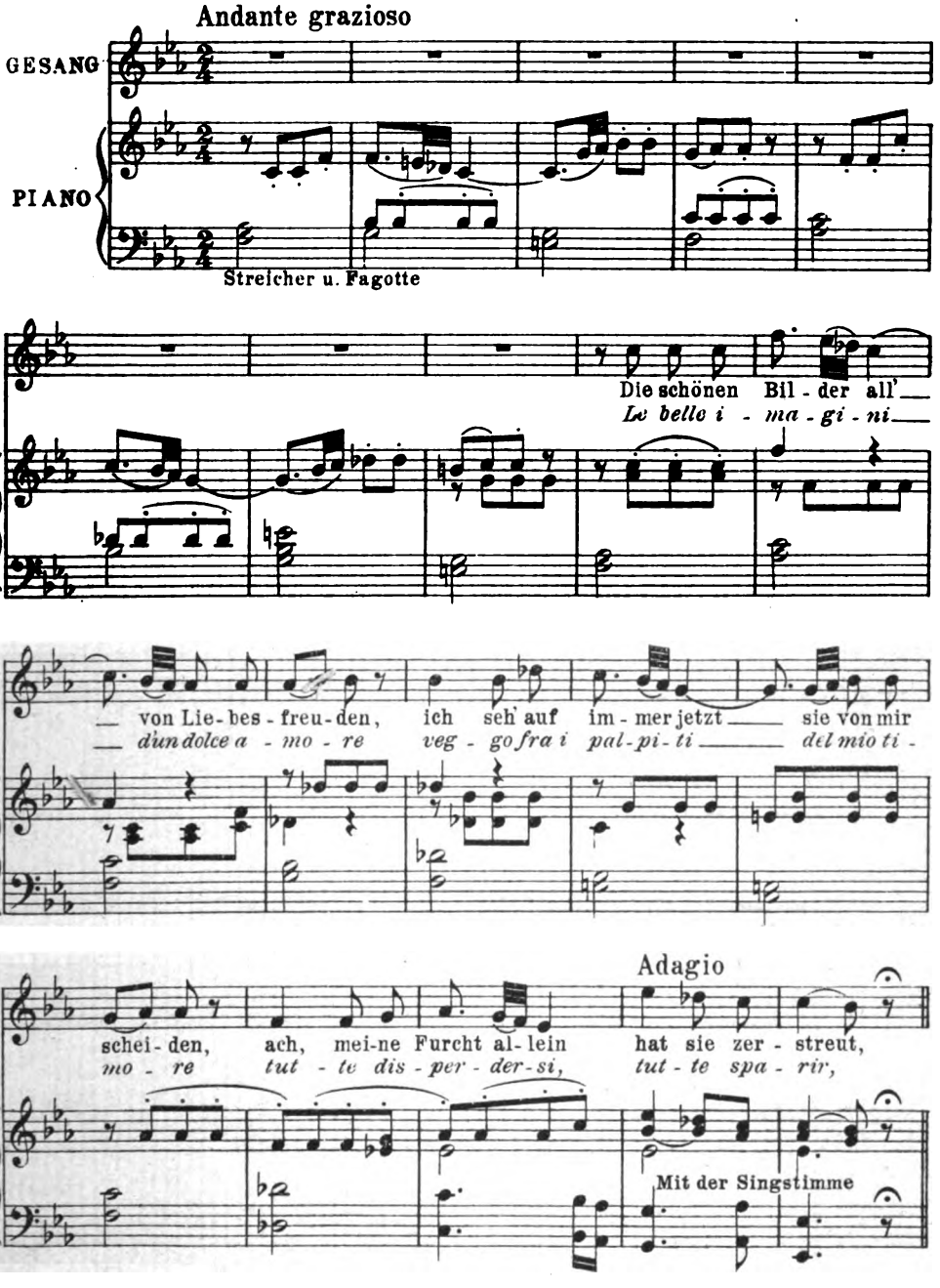
Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz — Verlag von Georg D. W. Callwey, Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München

Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

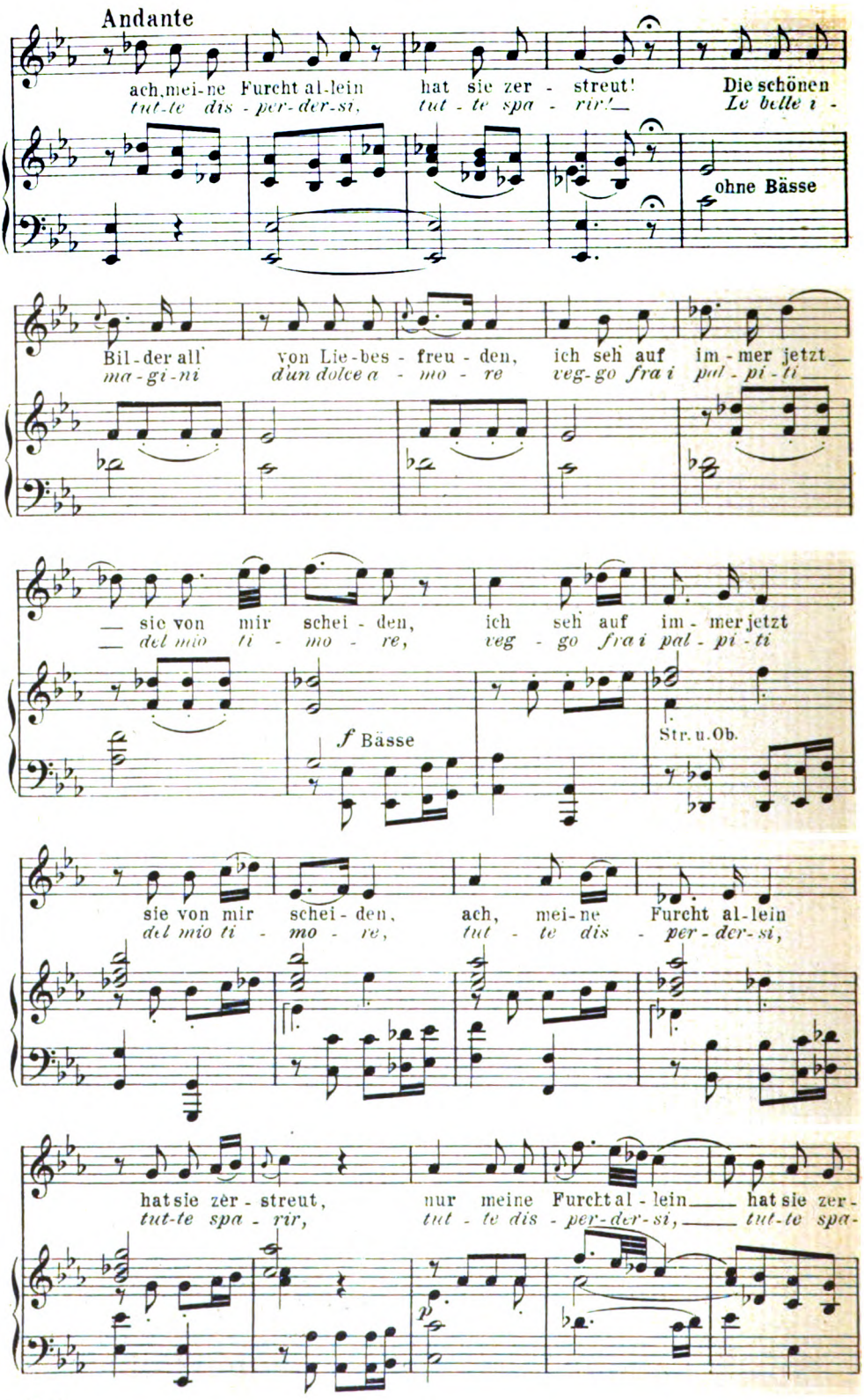
CH. W. GLUCK

ARIE des PARIS
aus „Paris und Helena“

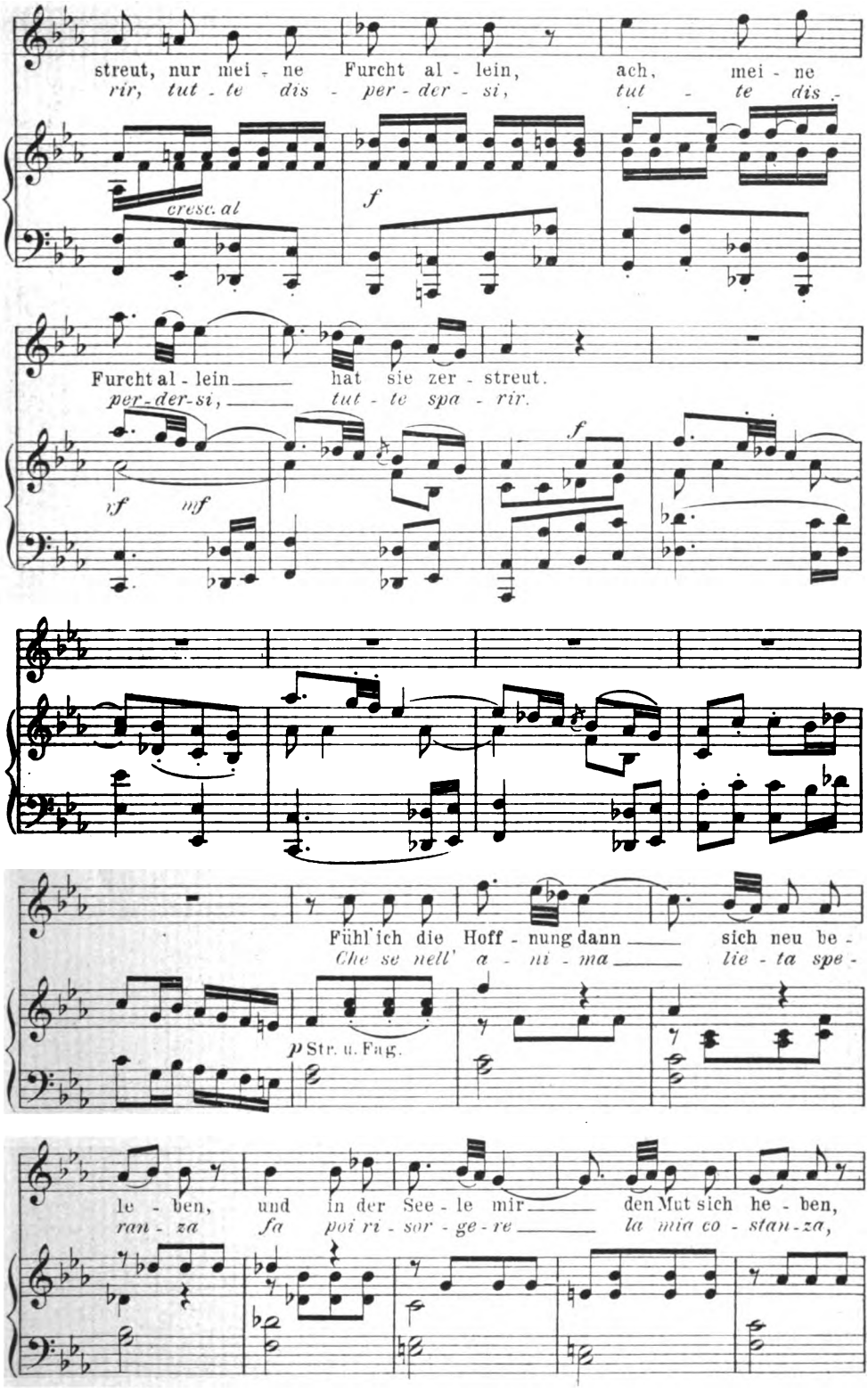


Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

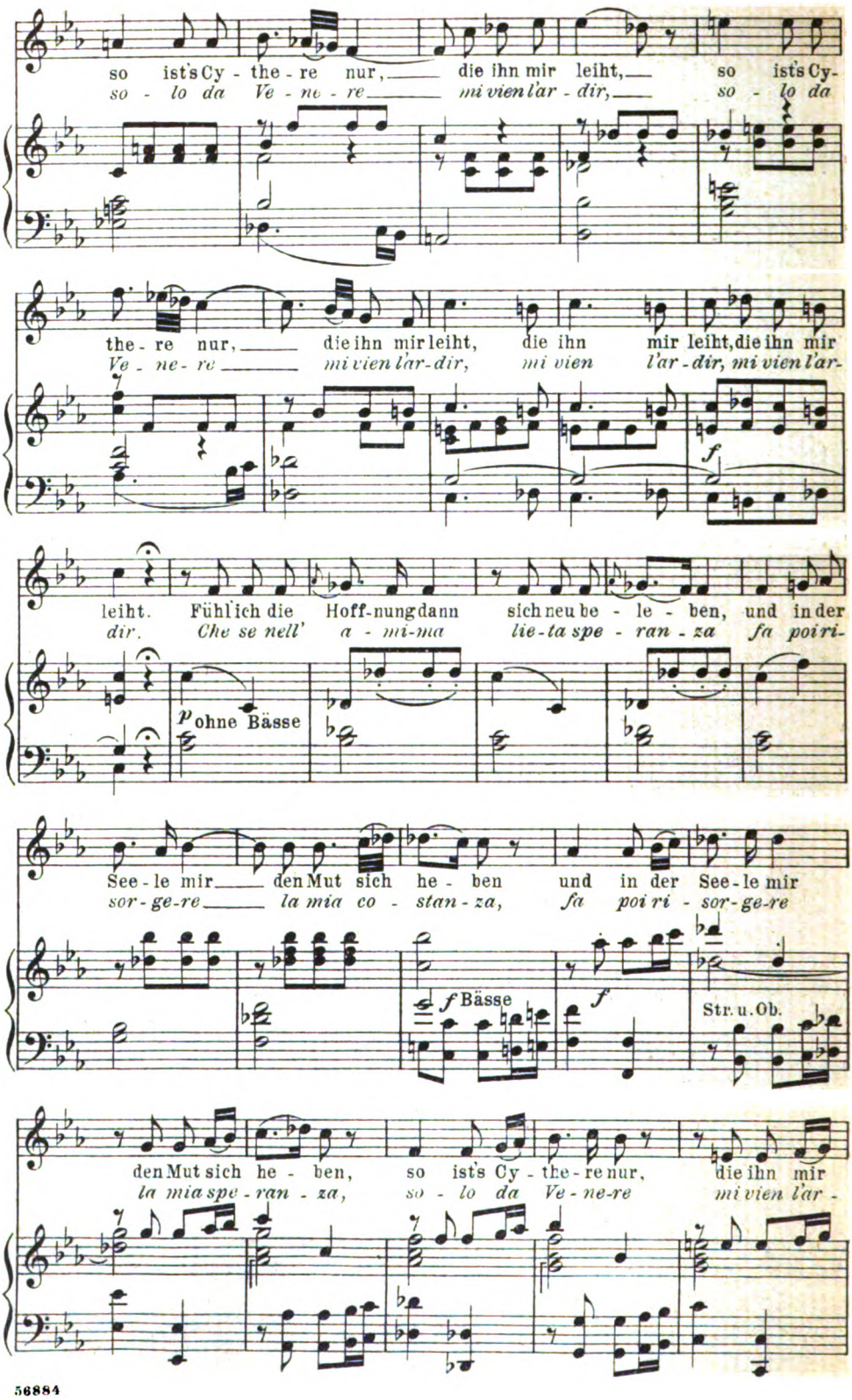
Digitized by Google



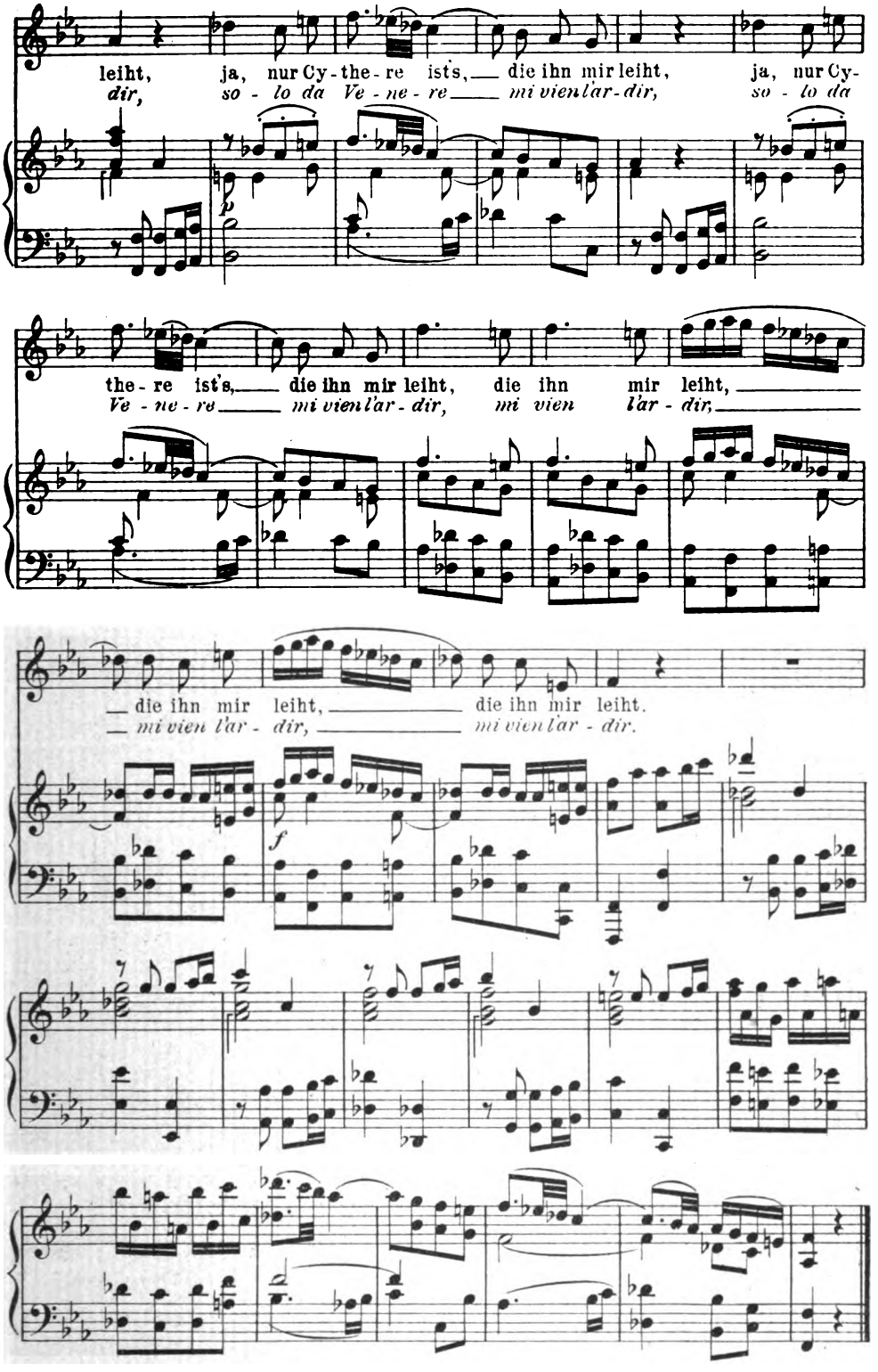
Digitized by Google



Digitized by Google



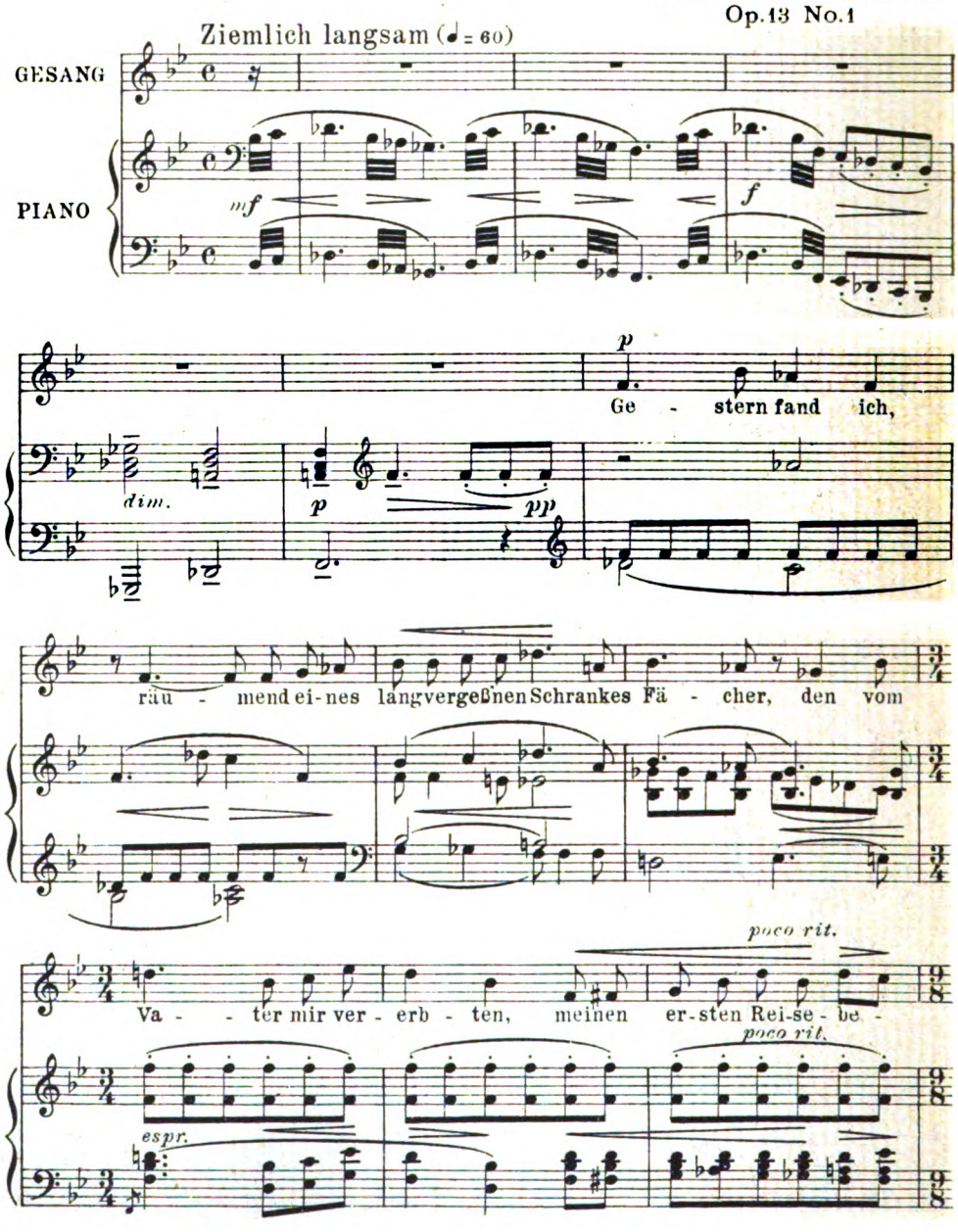
Digitized by Google



Digitized by Google

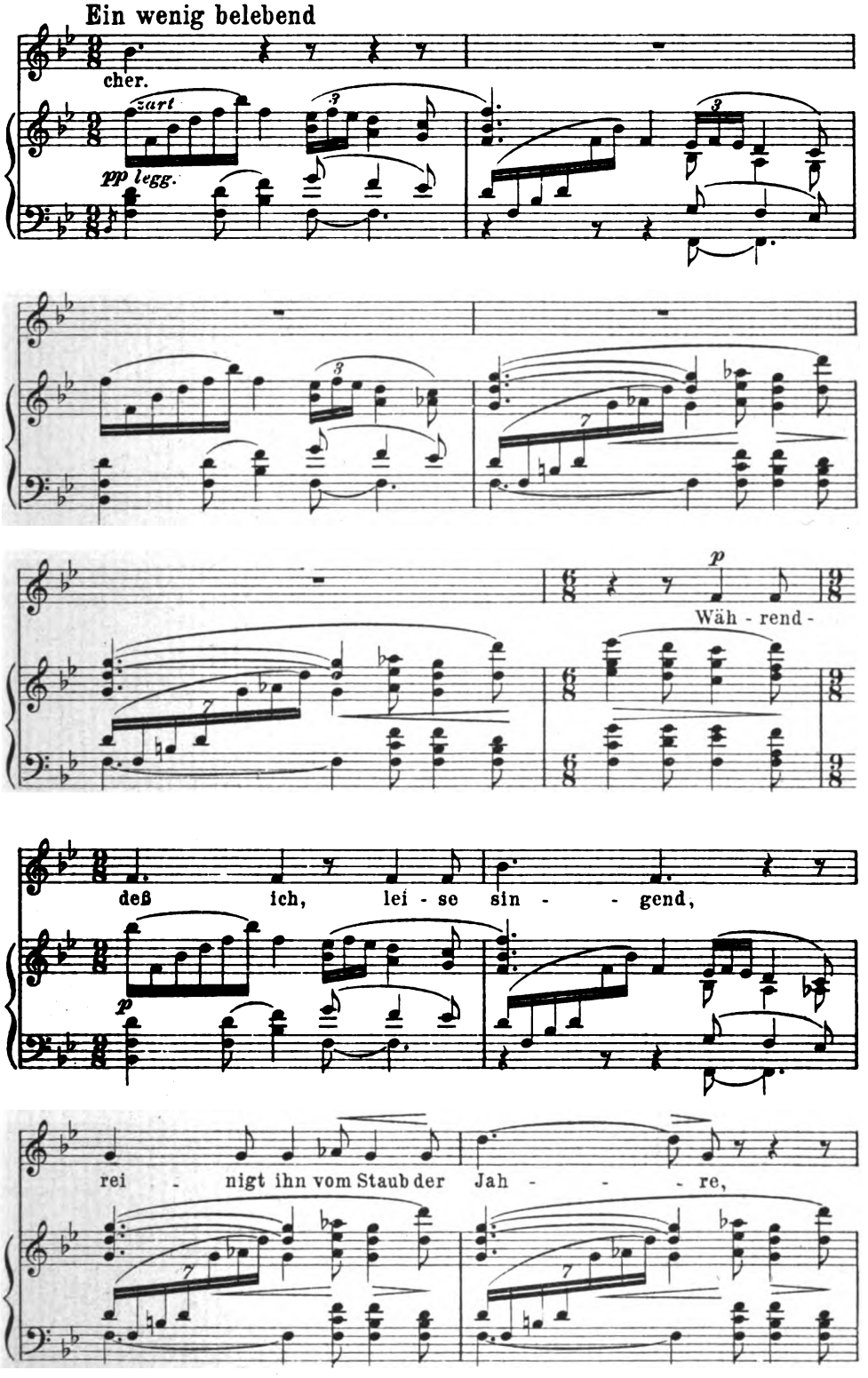
JULIUS WEISMANN

C. F. Meyer:
DER REISEBECHER
Op. 13 No. 1

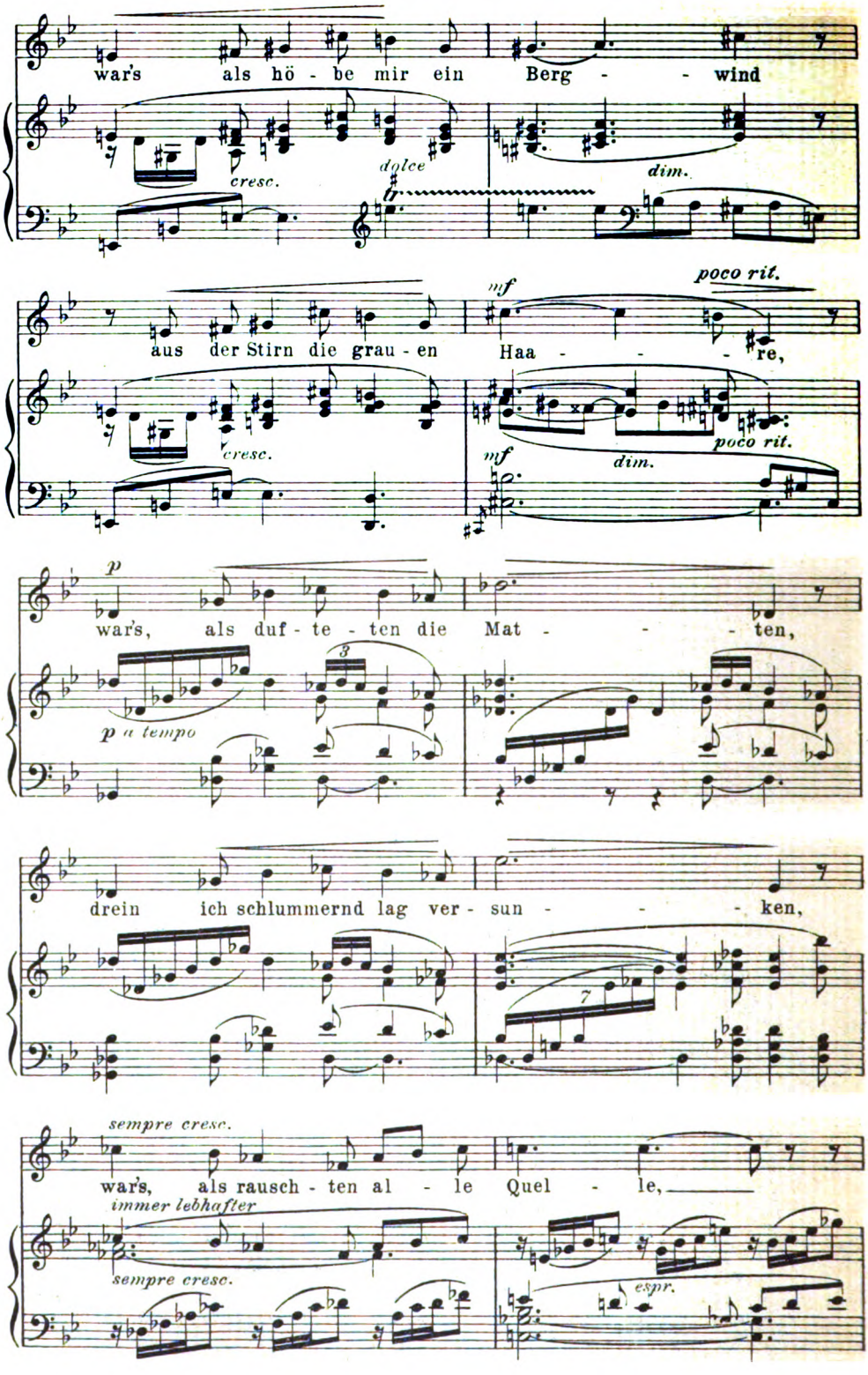


Mit Genehmigung des Verlags Carl Grüninger (Klett & Hartmann) in Stuttgart

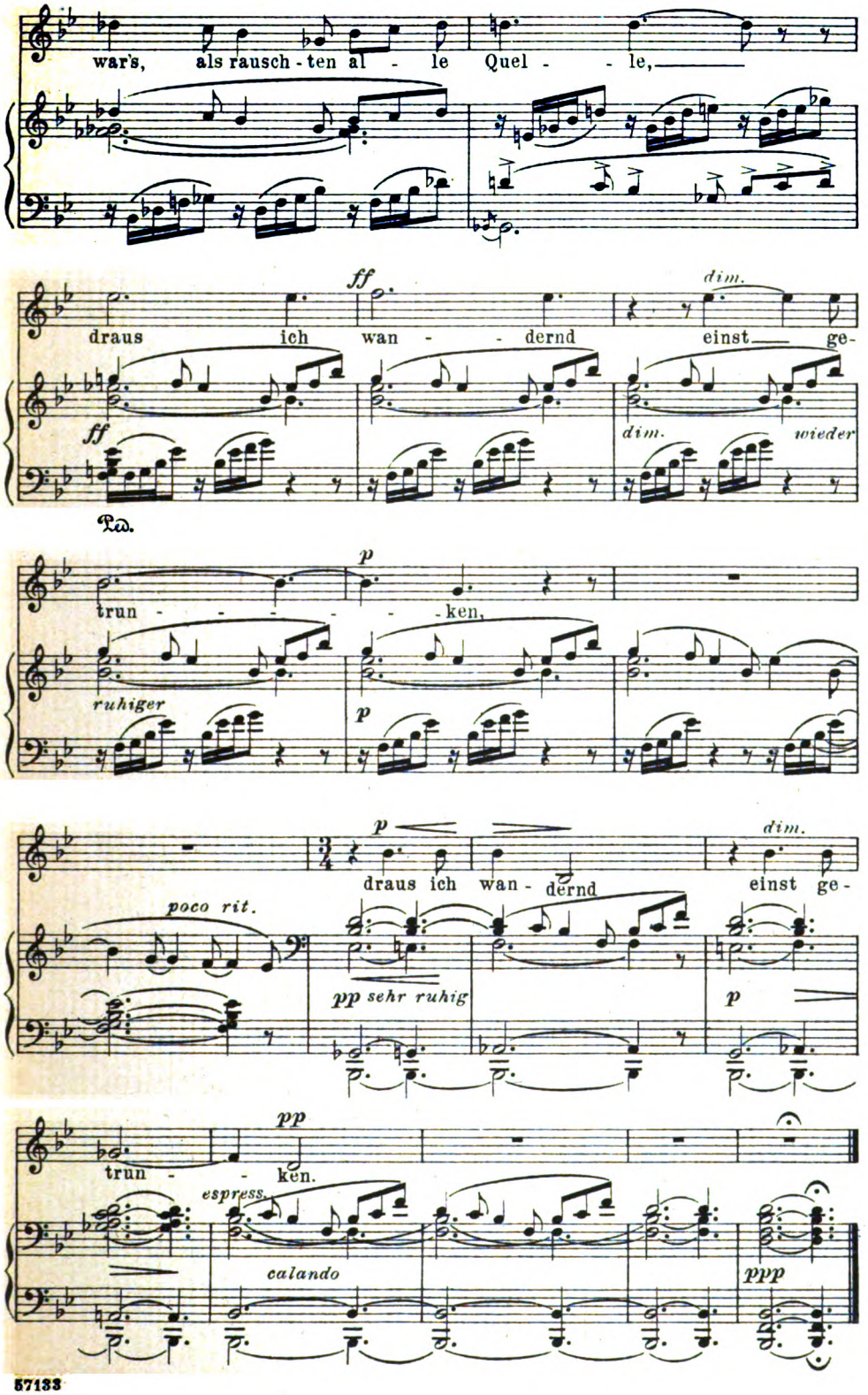
Digitized by Google



Digitized by Google



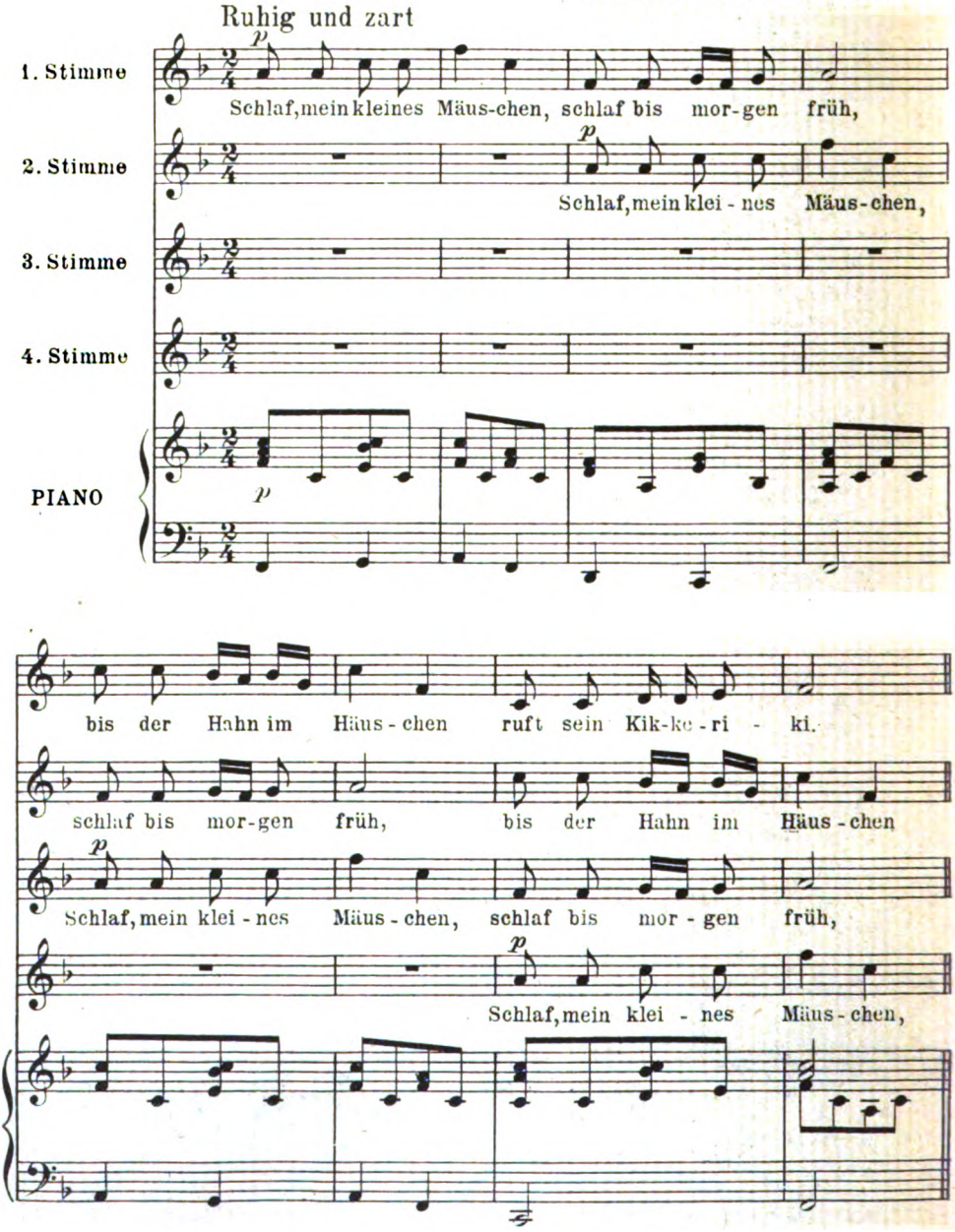
Digitized by Google



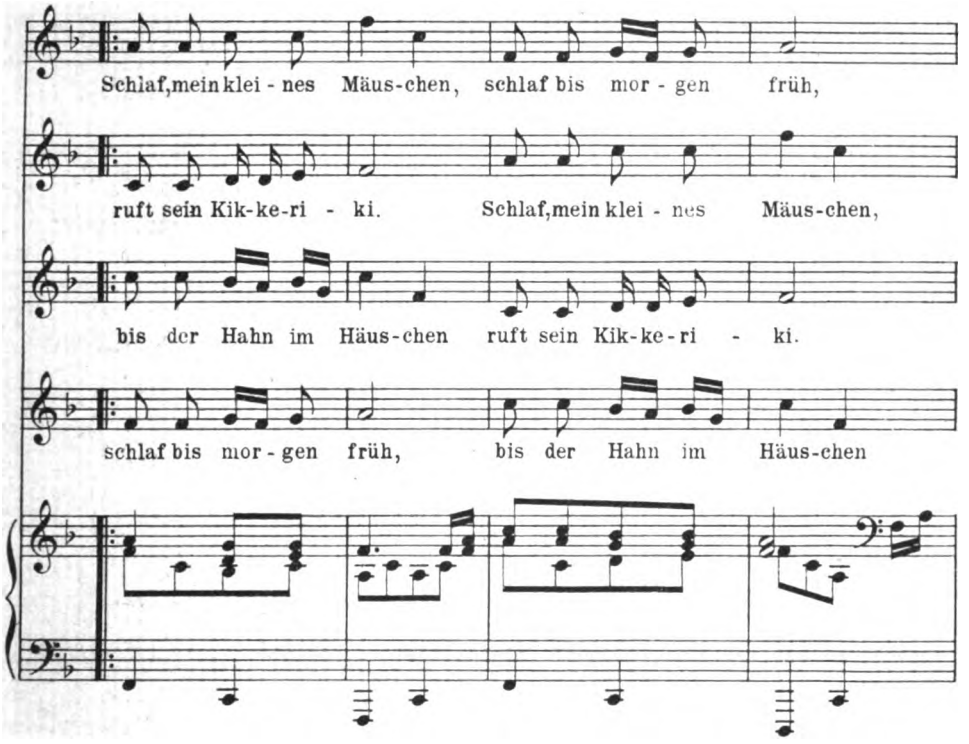
Digitized by Google

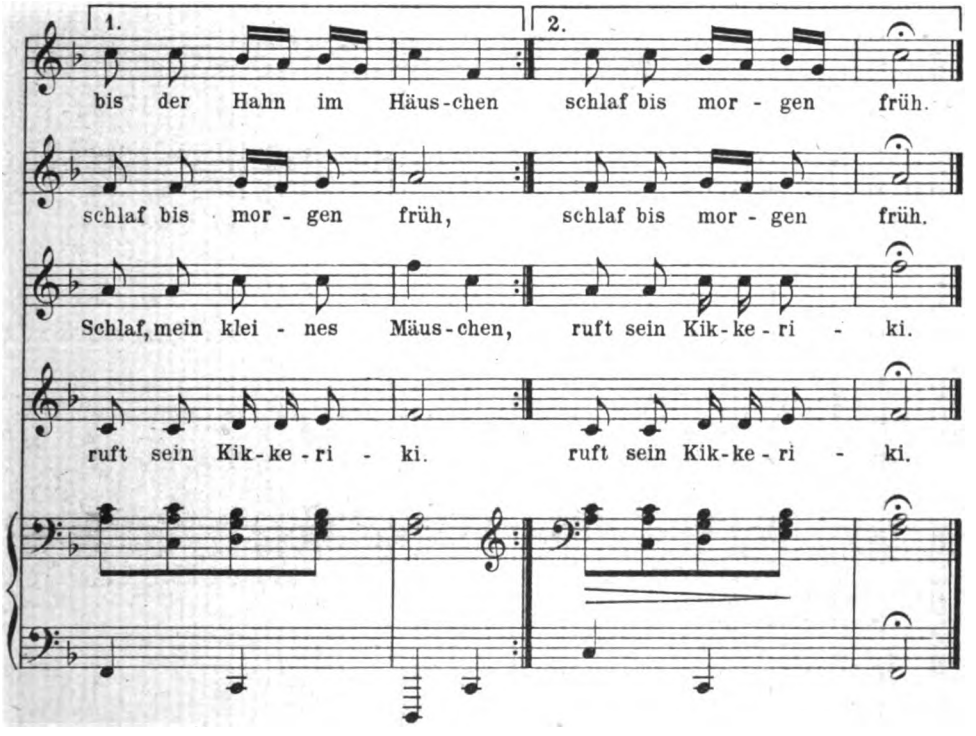
MARTIN FREY

Alte Volksreime (in Kanonform)
Op. 18. No. 1.
SCHLUMMERLIEDCHEN



Digitized by Google



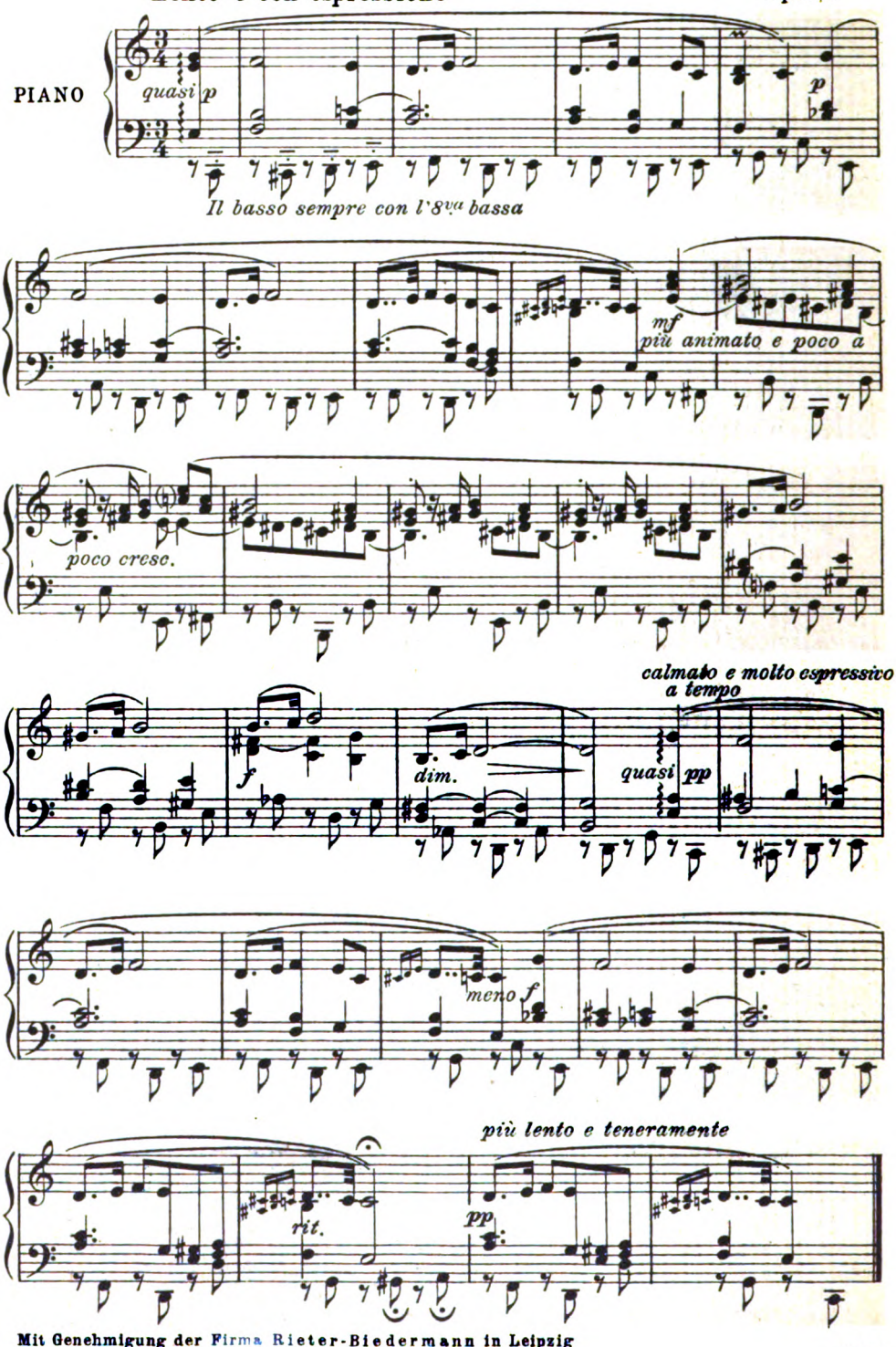


Digitized by Google

Otto Barblan

Klavierstück
Op. 3, 1

Lento e con espressione



Mit Genehmigung der Firma Rieter-Biedermann in Leipzig
Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.
57134

Digitized by Google

Digitized by Google

TH. TH. HEINE

Digitized by Google

Erstes Augustheft 19[illegible]

18ter Jahrgang Heft 21

Das Rätsel

Man pflegt das Rätsel als Scharfsinn[illegible] aufzufassen. Wäre das richtig, so hatten [illegible] im Kunstwart mit ihm zu beschäftigen [illegible] aber eine ganz andere und, wie [illegible] Kunstsprache und -Empfindung sch[illegible]

Freilich wenn man von den [illegible] ihren spätgriechischen und mittelalter[illegible] [illegible]ischen Vorbildern ausgeht, so wird [illegible] übung recht behalten.

Wir sehen eines der besten [illegible] sches — es ist bekannt genug:

Ein Vogel ist es, und a[illegible]
Bubit es mit eines Adlers [illegible]
Ein Fisch ist's und zerre[illegible]
Die noch kein [illegible]
Ein Elefant [illegible]
Auf seinem schwe[illegible]
Der Spinnen krie[illegible]
Gleicht es, wenn [illegible]
Und hat es fest [illegible]
Mit seinem spitz [illegible]
So steht's gleichwie [illegible]
Und trotzt dem wüte[illegible]

Um dieses Rätsel zu raten, bedar[illegible] Operation umfangreicher und schwierig[illegible] schiedene Bilder zerlegen und die Merkm[illegible] welche zusammengehen. Hat man sollen [illegible] sammen, so ist die poetische Freude [illegible] man den Schillerschen Rätseln als [illegible] weiß, — die Bilder schließlich zusam[illegible] Bewunderung. Bei den meisten St[illegible] auch nachträglich keine einheitliche Vorst[illegible] ein Wort mit verschiedenen Bedeutun[illegible] Dorfbewohner und als Vogelkäfig [illegible] sind. Das sind freilich Verstandes[illegible] ausgerechnet statt gesehen und aus[illegible] Schlußempfindung ist eine sozusagen [illegible] darüber, daß alles „stimmt", ästhetisch [illegible]

[illegible]

TH. TH. HEINE

Digitized by Google

Erstes Augustheft 1905

18ter Jahrgang Heft 21

Das Rätsel

Man pflegt das Rätsel als Scharfsinnsübung und Verstandesspiel aufzufassen. Wäre das richtig, so hätten wir keine Veranlassung, uns im Kunstwart mit ihm zu beschäftigen. Seine eigentliche Bedeutung ist aber eine ganz andere und, wie wir glauben, für die Ausbildung der Kunstsprache und -Empfindung sehr wichtige.

Freilich wenn man von den modernen Kunsträtseln oder etwa ihren spätgriechischen und mittelalterlich-lateinischen und besonders humanistischen Vorbildern ausgeht, so wird die Bestimmung als Verstandesübung recht behalten.

Wir sehen eines der besten von diesem Typus an, ein Schillersches — es ist bekannt genug:

Ein Vogel ist es, und an Schnelle
Buhlt es mit eines Adlers Flug;
Ein Fisch ist's und zerteilt die Welle,
Die noch kein größres Untier trug;
Ein Elefant ist's, welcher Türme
Auf seinem schweren Rücken trägt;
Der Spinnen kriechendem Gewürme
Gleicht es, wenn es die Füße regt;
Und hat es fest sich eingebissen
Mit seinem spitzgen Eisenzahn,
So steht's gleichwie auf festen Füßen,
Und trotzt dem wütenden Orkan.

Um dieses Rätsel zu raten, bedarf es in der Tat einer logischen Operation umfangreicher und schwieriger Art. Man muß fünf verschiedene Bilder zerlegen und die Merkmale vergleichen, um festzustellen, welche zusammengehen. Hat man schließlich das Bild des Schiffes zusammen, so ist die poetische Freude längst dahin. Und daß — was man den Schillerschen Rätseln als Gipfelungen ihrer Gattung zugeben muß, — die Bilder schließlich zusammengehen, erregt nur noch kalte Bewunderung. Bei den meisten Stücken dieser Gattung kommt aber auch nachträglich keine einheitliche Vorstellung zustande, sondern es bleibt ein Wort mit verschiedenen Bedeutungen in der Hand: der Bauer als Dorfbewohner und als Vogelkäfig und was derartige Scherze mehr sind. Das sind freilich Verstandes- und kaum noch Verstandesspiele, ausgerechnet statt gesehen und auszurechnen statt zu schauen. Und die Schlußempfindung ist eine sozusagen wissenschaftliche Befriedigung darüber, daß alles „stimmt", ästhetisch meistens eine starke Ernüchterung.

Digitized by Google

Auf dieses Moment schon der meisten alexandrinischen und fast aller unsrer Zeitungsrätsel hat sich Schiller nie eingelassen. Für seine Rätsel ist vielmehr gerade das charakteristisch, nicht, daß er noch in der begrifflichen Zusammensetzung stecken geblieben ist, sondern, wie stark und — scheint es — bewußt er auf die einheitliche Anschauung hingedrängt hat:

Unter allen Schlangen ist eine
Auf Erden nicht gezeugt,
Mit der an Schnelle keine
An Wut sich keine vergleicht.

Sie stürzt mit furchtbarer Stimme
Auf ihren Raub sich los,
Vertilgt in einem Grimme
Den Reiter und das Roß.

Sie liebt die höchsten Spitzen;
Nicht Schloß, nicht Riegel kann
Vor ihrem Anfall schützen;
Der Harnisch — lockt sie an.

Sie bricht, wie dünne Halmen,
Den stärksten Baum entzwei:
Sie kann das Erz zermalmen,
Wie dicht und fest es sei.

Und dieses Ungeheuer
Hat zweimal nie gedroht —
Es stirbt im eignen Feuer;
Wie's tötet, ist es tot!

Das ist eine geschlossene und gewaltige Anschauung, und auch wenn man geraten hat, daß das furchtbare Ungetüm nichts andres ist, als der oft gesehene Blitz, so verliert nicht die Anschauung an Wert, sondern unsre Vorstellung vom Blitz gewinnt daran.

Und dennoch muß ich gestehen, daß das Wesentliche dieser Anschauung für mich kräftiger und schlagender in dem einfachen kurzen Reim herauskommt:

Hochauf sitz ich,
Hochauf schweb ich;
Komm ich herab, so freß ich sechs Ochsen.

Das künstlerisch Schlagendere dieses Verses liegt zum Teil einfach in der Kürze. Die fünf Strophen Schillers geben immerhin eine Menge Merkmale, die man einzeln zu raten unternimmt. Schnelle, Wut, furchtbare Stimme, auf einmal Reiter und Roß, höchste Spitzen, kein Schutz gewöhnlicher Art, Harnisch lockt sie, brechender Baum, zermalmtes Erz, Sterben in sich selbst. Es nutzt nichts, man muß einzeln untersuchen und vergleichen. Die Anschauung des Volksrätsels ist selbst wie blitzartig da. Und wenn auch die Phantasie weit umher schweifen kann, so kann sie immer nur Gesamtbild mit Gesamtbild vergleichen. Ihr Flug ist ein künstlerischer. Und hier nun liegt, wie ich glaube, das Wesentliche für die Bedeutung des Volksrätsels.

Für die ästhetische. Kulturhistorisch mag das Eintreten des begrifflichen Moments, durch welches aus den „uneigentlichen" Rätseln der Weisheitserprobung die eigentlichen Rätsel wurden, noch wichtiger sein.* Aber sobald dieses begriffliche Element sich zur Hauptsache macht, hört das Rätsel auf. Sofern es Bildrätsel ist, wie das Traumbild, aus dessen Auffassung als Offenbarung aus der zweiten Welt her das Rätsel

* Vgl. m. Aufsatz über das Rätsel in der „Deutschen Monatsschrift" im Maiheft d. J.

Digitized by Google

einst entstanden sein mag, geht es, wenn das begriffliche Element überstark wird, in das Lehrgleichnis über, das in der Allegorie erkrankt: hebräische Entwicklung. Sofern es Vorstellungsrätsel ist, wird es einerseits zur ernsten Problemwissenschaft, zur Philosophie, anderseits zur spielerigen Künstelei der sogenannten Rätsel — griechische Entwicklung. In allen diesen Fällen hört es auf, Rätsel zu sein. Von daher kann also keinesfalls sein Wesen erkannt werden.

Für das Rätsel, sofern es ernstzunehmende Bedeutung für die Kunst hat, kommt das begriffliche Element zwar auch wesentlich, aber immer nur dienend in Betracht. Die Hauptsache, die eigentliche Tendenz dieses Rätsels ist die, eine Anschauung so wesentlich, so charakteristisch als nur irgend möglich hinzustellen. Die Tendenz dieses Rätsels ist so sehr eine rein künstlerische, daß sie mehr als zur Hälfte geradezu darin besteht, ein Ding oder Ereignis durch seine sinnliche Erscheinung ohne Zuhilfenahme der Benennung völlig zu charakterisieren. Dies ist, wenn wir so sagen dürfen, die kunsttechnische Bedeutung des Rätsels.

Ich glaube, daß das Rätsel eines der wichtigsten Mittel gewesen ist, durch welches das Volk sich gewöhnt hat, mit der Benennung eines Dinges oder Ereignisses nicht zufrieden zu sein, sondern die sinnliche Erscheinung sich charakteristisch zu vergegenwärtigen. Deshalb bringt auch die Auflösung eines solchen Rätsels durchaus nicht zugleich die Auflösung der Bilder mit sich, vielmehr die Bestätigung und neue Freude. So beim Rätsel vom Blitz, das wir anführten. Wenn die Phantasie vom Bilde des Geiers an durch die Lüfte fährt, so wird sie sich beglückt fühlen, wenn sie den Blitz errät, in einem so großen Bilde ausruhen zu dürfen.

Ein Rätsel aus der Eifel lautet:

Es kommen drei Tauben
Um einen Kirchturm schnauben:
Die eine wünscht, es wäre Nacht,
Die andre wünscht, es wäre Tag,
Der dritten ist's gleich, ob Nacht oder Tag.

Gemeint sind Sonne, Mond und Wind — eine groteskgrandiose Naturanschauung und -Beseelung! zumal in der älteren Form des Straßburger Rätselbuches von 1506, wo die Belebung und Beseelung noch plastischer, die einführende Vorstellung freilich farbloser ist (Lose Bl. III, 1). Ebenso kraftvoll und ohne daß die Lösung irgend eine Spur von Ernüchterung bringt, wird der Tauwind aufgegeben:

Es schnaubt und heult die Straß herauf
Und hat doch keine Lunge,
Es leckt den Schnee wie Butter auf
Und hat doch keine Zunge.

Ein gutes Rezept sagt, man solle nicht mit Negationen schildern. Wenn Storm über seine graue Stadt am Meer sagt:

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohn' Unterlaß,

Digitized by Google

so ruft er auf jeden Fall zunächst Waldrauschen und Vogelsang herbei, und die Negation verdrießt und hemmt die Phantasie. Was sich ergibt, da die Phantasie stärker ist — zumal mitten im Aufbau! — als die Logik, ist eine Unsicherheit, etwas wie ein Nebelbild, ein Wald, der da ist und doch wieder nicht da ist, ein Vogel, den man hört und doch wieder nicht hört. Es gibt aber Fälle, in denen gerade diese Unsicherheit erwünscht ist. Zu ihnen gehört unser Tauwindrätsel. Es gehört zur Gewalt und Wildheit der Vorstellung, daß dieser Wind etwas wie eine Lunge hat und mit etwas wie einer Zunge die Straße leckt. Sowie Luther einmal die Vorstellung formuliert von einem Sturmwind, der mit „guten Lenden" daherschreitet.

Die eigentümlich schlagende weil auf das Allerwesentlichste vereinfachte Schilderung sinnlicher Vorgänge ist überhaupt das charakteristischste und wertvollste Element der Volksdichtung. Im Rätsel sieht man fast wie in die Werkstatt dieser Poesie hinein, sozusagen in die Schleifstelle.

Ein altes Rätsel, das schon 1506 vorkommt, schildert den Schnee so:

Es flog ein Vogel federlos
Auf einen Baum blattlos,
Da kam die Frau mundlos,
Und aß den Vogel federlos.

Der Stabreim spricht für das Alter des Rätsels, das uns in der Tat lateinisch schon in einer Reichenauer Handschrift des 10. Jahrhunderts begegnet. Die in ihm gegebene Vorstellung trat mir einmal noch viel geschliffener mündlich so entgegen: „Wenn die weiße Gans um Weihnachten brütet, so kommt die Saat gut". Der Bauer, der dies sagte, wollte damit nicht ein Rätsel aufgeben; er setzte voraus, daß die Anschauung bekannt sei. Im Spätwinter, etwa März, kann man in jedem Bauernhaus die Gans aus der Höhle unter dem Herd, wo sonst das Holz liegt, hervorzischen hören. Da brütet sie. Die Monate vorher brütete oder sollte gebrütet haben auch die große weiße Gans, der Schnee. Was sie ausbrütet, das ist die junge Saat, die, wenn der Schnee weg ist, die Erdkruste durchbricht, wie der junge Vogel die Schale. Und der Bauer weiß, was schneeloser Frostwinter für die Saat bedeutet. Nicht Allegorie, sondern ein mit Leben ganz und gar gesättigtes Anschauungsbild. Es könnte gar wohl in Rätseln aufgegeben werden, wie der Vogel federlos. In der Tat wird ein Rätselmärchen mit ähnlicher wenn auch minder plastischer Vorstellung in Mecklenburg erzählt, wo der blaue Himmel im Bilde einer blauen Gans für das Jahr steht. Es handelt sich eben in diesen Bildern um etwas, das nicht die spezielle und als lebende Dichtform bedeutungslos gewordene Rätselpoesie angeht, sondern die Volkskunst überhaupt, die sich hier in der dichterischen Charakterisierung übt.

Außer der Beseelung, durch die am einfachsten die äußere Form an die innere Notwendigkeit geknüpft wird, die innere Notwendigkeit sich in die äußere Form hineindrückt, gehört dazu auch dies, daß alles, selbst der einzelne Gegenstand, wo es irgend angeht, nicht als ruhend, sondern in irgend einer charakteristischen Bewegung vorgestellt wird.

Die Pappel wird nach dem Regen gesehen noch tropfend (IV, 37).

Digitized by Google

Der Feldweg muß sich aufrichten, um seine Länge zu zeigen (IV, 69). Den Meerrettig schildert am besten die Wirkung eines Bisses in ihn (IV, 111).

Der Regen:

S' giid ems Haus,
Hackt Löchla aus.

Für jeden, der das Leben im ländlichen Hause kennt, mit erstaunlicher Sicherheit das ganze Anschauungsbild.

Ein bäuerliches Gehöft. Man geht durch die Hoftür gewöhnlich an der Hauswand entlang. Was man auf dem Hof schon von weitem sieht, sind die Hühner und die Gänse. Aber auf sie zu achten, fällt niemandem ein. Der Blick sucht die Hundehütte. Wird die Bestie sich begnügen zu bellen? wird sie einen anspringen? Einen aber gibt es, der zum Gehöft einwandert und es umgekehrt macht: er fürchtet nicht den Hund, sondern Hühner und Gänse:

'Si is ju dar Lange,
Keimt heinde rai gange;
Ar säet: Joet mir d' Hünr ond d Gäns
Forn Hounde färcht ich mich nii.

Das ist der Wurm. Oft malt schon der Name. „Lank Krummumme" heißt der Wiesenbach mit seinen vielen Windungen. „Korte Verschorne" die Wiese (IV, 76). Die über den Acker stolpernde Egge heißt Hanterlantant, der gedrehte Eiszapfen Perlapuse, Hümmelken Trümmelken heißt das Ei. Hackelgefackel der Regen, Hutzbutz die Eichel, und die Hühner sind die Herren von Hickenhacken.

In Nummer 1 der „Pädagogischen Reform" (jetzt „Säemann" Hamburg) erzählt Franz Breest, wie er Zeichenunterricht gibt. Er geht davon aus, daß das Kind das lebendigste Interesse und Verständnis für den bewegten menschlichen Körper hat. Er gibt eine ganze Reihe von Zeichnungen zehn- bis vierzehnjähriger Kinder als Probe. Diese Bilder sind von einer geradezu verdutzenden Kraft der Charakterisierung — natürlich nur immer der sinnlichen Erscheinung.

Ganz ein ähnliches Gefühl habe ich den Volksrätseln gegenüber. Ich glaube, es liegt auch beiden das gleiche zugrunde. Die auf das Primitive der sich bewegenden sinnlichen Erscheinung konzentrierte Anschauung faßt das Charakteristische mit viel größerer Kraft auf. Das „Volk", welchem die Volksdichtung gehört, lebt zwar nie mehr im Naturzustand, aber die Kultur berührt es nur von der Seite, wo sie mit der Natur zusammenhängt und fast schon Natur ist. Nicht treibend und so häufig entwurzelnd, wie den Kulturmenschen. Wenigstens war es so zu der Zeit, welche die Volkskunst hervorgebracht hat. Und es ist meiner Meinung nach die eigentümliche Gefahr des jetzigen Volksschulbetriebs, daß er die letzte Verbindung mit der Natur durchschneidet, und das, was eine Kultur solange erträgt — wenn auch mit Mühe — als es sich auf einzelne beschränkt, dem Volksganzen zufügt. Dem sei nun so oder anders, jedenfalls dies ist das dem Kinde und dem dichtenden „Volk" Gemeinsame, daß beide von der Kultur zwar schon umfaßt, aber noch nicht getrieben, noch nicht aus der Natur gerissen, noch „in Ruhe

Digitized by Google

gelassen" sind. Es fehlt ihnen noch das Moment des Unsichergewordenen, Suchenden, vielfach Willkürlichen, überhaupt des Geistigen.

Es ist das die Stärke und zugleich auch die Schwäche der Volksdichtung. Es ist das, um deswillen uns das Geschwätz von der „unergründlichen Volksweisheit" so phrasenhaft und verlogen vorkommt, während wir doch andrerseits fühlen, daß wir es hier allerdings mit etwas Ewigem zu tun haben, mit etwas, das bleiben wird, während ganze Aeste der Kultur niederbrechen, — eben der Boden. Sollen wir nun und müssen wir immer wieder von der Volkskunst lernen, uns mit ihr berühren, so ist gut, daß man sich über das, was man da lernen kann, in Ruhe und ohne Phrasen Rechenschaft gibt. Wer hier übertreibt, der schadet.

Man kann sicherlich auch eine ganze Menge Lebensweisheit vom Volke, von seinem Sprüchwörtervorrat, lernen; aber was an dieser Weisheit charakteristisch ist, das ist niemals psychologische Tiefe oder sittliche Höhe, sondern lediglich die Sicherheit der Auffassung der Grundverhältnisse. „Wes Brot ich eß, des Lied ich sing." Der Spruch ist so empörend, daß wir ihn nur noch satirisch verdauen können. Im Volksmund hat er nichts Satirisches. Vielmehr das ist wohlgemeinte Volksmoral: Wenn du gut vorwärtskommen willst, so sollst du dessen Lied singen, dessen Brot du issest. Wer genauer zusieht, wird auch entdecken, von welcher Seite aus das Volk diese Moral als wirklich sittlich empfindet: vom Treuegefühl aus. Aber ethische Höhe kommt dabei nicht heraus; das Frappierende ist die Sicherheit der Beobachtung, die ganz auf den äußerlichen Weltlauf gerichtet bleibt.

Soweit wir das Rätsel bis jetzt betrachteten, lag sein Wert darin, daß es zur Ausfeilung eines Anschauungsbildes bis zur äußersten Prägnanz anleitete. Fähigkeit und Verständnis dafür ist sein Erfolg im ganzen, das schließlich herausgekommene Bild sein Wert im einzelnen, die Rätselform nur historisch wichtig. In dieser Linie geht die Entwicklung so weiter, daß das Rätsel sich immer kleinerer Gegenstände bemächtigt, immer mehr in die Kinderstube hineinkriecht, in dieser aber nicht zu verachten und wohl fähig ist, die Wirkung, die wir ihm im Großen und auf das Volksganze zusprechen, im kleinen und einzelnen zu wiederholen.

*

Es lag aber in der Rätselform noch eine andere Möglichkeit. Die Rätsel, deren Wert in dem Anschauungsbild liegt, genießt man am besten unter Abstreifung der Rätselform, sodaß man erst die Auflösung gibt und dann das Rätsel, oder doch die Auflösung gleich hinter dem Bild. Die Entwicklung konnte aber auch den Ton gerade auf das eigentümlich Spannende der Rätselform legen und dies Moment ästhetisch auskaufen. Natürlich nicht im Sinne der Scharfsinnsübung. Die Uebung des Scharfsinns hat in keinem Falle mit irgend einer Kunst etwas zu tun. Sie ist ein völlig außerästhetischer Zweck. Das Rätsel als Scharfsinns- und Wissensprobe oder -übung beschäftigt sich mit der Auflösung von Trugschlüssen und mit der Zusammenstellung von Sonderbarkeiten. Es erreicht seinen Gipfelpunkt vom Hellas der Sophisten aus im Alexandrinismus, spielt in den verschiedenen Renaissance- und Humanismusformen des Mittelalters eine große Rolle und ist längst in seiner ernsteren

Digitized by Google

Entwicklung zum wissenschaftlichen Problem ausgereift, in seiner böseren zur Examens- und Schultechnik, in seiner spielerigen zum Gesellschaftsspiel und zum Begriffsrätsel am Schluß unsrer Zeitungen geworden, in welcher Form es jenes Urteil verdient, das auf die Rätsel insgemein bezogen völlig verfehlt wäre: „Vergleichen, Wetten, Rätselraten — Kleiner Geister Schweinebraten". Alle diese Dinge haben mit Kunst nichts zu tun und gehen uns hier nichts an.

Aber auch die echte Kunst des guten Phantasierätsels kann das Moment des Spannenden und Ueberraschenden aufnehmen und ausbilden und hat es getan. Schon das alte Anschauungsrätsel, das aus dem plastischen beseelten Bilde den Gegenstand erraten läßt, betont mitunter die Elemente des Bildes, welche geeignet sind, die Phantasie des Ratenden abzulenken. Wenn das Talglicht, ursprünglich wohl Oellicht, mit unübertrefflicher Plastik sehr drastisch so aufgegeben wird:

Lütt Johann Gölken,
Satt up sien Stöhlken,
Je länger he satt,
Je lütter he ward,
Plumps, föllt he hen,

so ist das zunächst nur die direkte beseelte Anschauung, aber es macht doch stark den Eindruck, als hätte nicht allein die Lust zur Beseelung und Plastik das Bild gefeilt, sondern ein wenig auch die Lust, die Phantasie auf falsche Wege zu leiten. Und dies Moment kann sich nun zum beherrschenden machen. Je mehr das geschieht, desto weniger ist das Rätsel erratbar — am wenigsten durch Scharfsinn! Desto mehr gehört also die Auflösung zum Rätsel hinzu und doch desto mehr gehört es zur Wirkung und gerade auch zur ästhetischen Wirkung dieser Art Rätsel, die Lösung nicht zu schnell folgen zu lassen. Die Phantasie muß Zeit haben, sich zu verirren. Je stärker sie sich in das Bild hineingebaut hat, zu dem sie verleitet worden ist, desto stärker die Ueberraschung.

Dieses Moment kann statt durch die Länge des Zwischenraums zwischen Rätsel und Lösung auch durch die Schärfe des Gegensatzes ausgedrückt werden. So entsteht das Scherz- oder Witzrätsel, wobei wir nicht an die Rätsel denken, welche mit verschiedenen Bedeutungen eines Wortes oder Beziehungen eines Begriffs spielen, also geringen oder gar keinen ästhetischen Wert haben. Wenn im Rätselbuch von 1506 gesagt wird: „Wölchs Wassers erschrickt der gemeine Man am härtsten?" so holt die Phantasie das Bild großer Ueberschwemmungen herbei, und wenn die Antwort kommt: „Das ihm in die Schuh geht, vermahnt ihn dieselbigen zu bessern oder neue zu kaufen", so ist ein entgegengesetztes, drastisches Bild eingeführt, man wird lachen müssen, aber die Bilder sind nicht aufgelöst, sondern bleiben. Es ist weder der Begriff Wasser, noch das Wort, sondern die wirkliche Anschauung von Wassersnöten, nur daß die Phantasie ins Große geführt ist, während die Lösung sie ins Kleine und schon ohne den Gegensatz Komische zurückzieht. Nein, in diesen Rätseln, deren es unzählige gibt, wird nicht der Scharfsinn geübt, sondern die Phantasie, freilich nicht im direkten Plastischsehen wie beim Anschauungsrätsel, aber im Kontrastsehen, im Sehen auch der

Digitized by Google

mancherlei „Humore"; es wird die Beweglichkeit und Gelenkigkeit der Phantasie geübt.

Vielleicht ist es diesem oder jenem schon aufgefallen, daß die Schilderer unseres Bauernlebens zumeist versuchen, eine knappe, konkrete plastische und zugleich andeutungsvolle, zu raten gebende Sprache sprechen zu lassen. Dem liegt eine ganz richtige Beobachtung zu grunde. Der ganze Witz des Bauern liegt noch halb im Rätsel. Eine kluge Rede ist für ihn durchaus eine Rede, die etwas zu raten gibt. Besonders auch, wo er streitet. Das einfache Schimpfen gilt als gemein. Aber das Andeuten, das „zu verstehen geben", das „Riechen lassen" steht hoch in Ansehen. Nach der einen Seite liegt etwas Nichtswürdiges in dieser Art, etwas Hinterlistiges und Vergiftetes. Daher aus einem einzigen Wortwechsel Todfeindschaften wachsen. Nach der andern aber auch etwas Konzentriertes, Inhaltreiches. Die Beleidigung durch ein Wort könnte gar nicht so stark sein, wenn die Worte schon so abgeschliffen wären, wie in der Sprache der Gebildeten. Der Bauer weiß noch nicht — aber die Schule wird das schon überwinden — daß das Wort ein Füllsel ist. Und daß es so klein und abgeschabt ist, daß erst viele Worte eine Sache ausdrücken können, für ihn ist noch das Wort ein Extrakt aus vielen Sachen. Er weiß noch nicht, daß man spricht, damit man nicht schweige. Das Sprechen ist ihm noch nicht der Normalzustand des Menschen, der erst abgestellt werden muß, damit es zum Schweigen komme. Es ist ihm noch eine Tätigkeit und geradezu eine Art Kunst, wozu es einen Entschluß und eine Arbeit nötig hat. Er spricht mit Umständlichkeit, denn er ist ungewandt, aber er sucht mit dem, was er sich schließlich abgewinnt, viel auszudrücken. Die einzige Volkskunst, die noch lebendig ist, scheint mir die des Sprechens, sowohl der gefeilten Wechselrede, als der Erzählung zu sein. Und diese Kunst, wie gesagt, liegt noch ganz stark im Rätselartigen.

Auf einer Synode verbarg ein Redner, der über das Konfirmationsgelübde sprach, seine völlige Ohnmacht gegenüber den Problemen hinter vielen Gelehrsamkeitsfloskeln und Fremdwörtern. Ein Bauer sagte nachher darüber: So eine Rede ist doch, als wenn man ein Stück Zucker in ein Glas Wasser wirft und drin rührt. Zuerst ist es noch ganz da, dann wird es immer kleiner, auf einmal ist es weg. Er löste das Rätsel des Nähern so: Wenn das erste Fremdwort kommt, versteht man es noch aus dem Zusammenhang, beim zweiten geht einem schon der halbe Satz verloren, beim dritten der ganze und beim vierten versteht man überhaupt nichts mehr. — Ein Häusler, der schon lange unter dem Hochmut eines der vornehmsten Bauern gelitten hatte, beschloß, ihm klar zu machen, daß er nichts weiter als ein Bauer sei. Das tat er so: An einem viel besuchten Abend im Wirtshaus verbeugte er sich sehr tief vor ihm, zog die Mütze und sagte: Guten Abend, Herr Baron. Der Bauer sagte wütend: Ich bin kein Baron. Das hatte der Häusler gewollt, er richtete sich auf und sagte voll Verwunderung: Ah, da bist du wohl a ganz gewöhnlicher Mistbaur? — Sehr kurz, aber sehr eindrucksvoll. Die Verbeugung war ein Bilderrätsel.

Ich halte für wahrscheinlich, daß der Witz und die geistreiche Rede aus dem Kontrarätsel stammt oder doch in ihm gefeilt und geübt worden ist.

Digitized by Google

Eine unerschöpfliche Quelle für Rätselwitze geben besonders drei Kontraste ab: Der leider beliebteste ist der des Harmlosen und Zweideutigen, wobei das Rätsel scheinbar Unanständiges bezeichnen will, während die Auflösung die harmlosesten Dinge von der Welt nennt. Z. B.: Es rüttelt sich Und schüttelt sich Und macht ein Häufchen unter sich. — Das Sieb. Simrock sagt über solche Rätsel: Mit dieser Auflösung schirme sich der Fragesteller und werfe den Vorwurf unanständiger Gedanken auf den unbedachtsamen Angreifer zurück. „Im Grunde besteht aber gerade hierin der Witz dieser eigentümlichen Rätselgattung: daß die übereilte Anklage absichtlich hervorgelockt wird, um sie mit der Auflösung zurückweisen und durch den Spruch: Dem Reinen ist alles rein, beschämen zu können. Es ist eine dem sittlichen Eiferer gelegte Falle, welcher er nicht leicht entgehen wird". Das wäre also ein ähnlicher Erfolg, als ihn heute die Majestätsbeleidigungsstaatsanwälte so üppig gezeitigt haben in jenen von Mund zu Mund erzählten scheinbaren Majestätsbeleidigungen, hinter denen irgend etwas ganz Harmloses steckt, und ihrer triumphierenden Schlußfrage: „An was dachten Sie denn, Herr Staatsanwalt?"

Zwei andere Kontraste sind noch stärker fremdgebürtig, der zwischen Gelehrsamkeit und Dummheit und der zwischen Heiligem und Alltäglichem. Daß Gelehrsamkeit und Vielwissen an sich keinen Wert haben, daß es mehr auf die Fähigkeit ankommt, mit seinem vielleicht wenigen Wissen etwas anzufangen, als auf die Menge des Gewußten, daß deshalb der Ungelehrte mehr wirkliche Weisheit besitzen kann als der Gelehrte, das ist ein unzählig oft verhandeltes Thema des Volkswitzes. Zum ersten Mal in größerem Umfang wohl in der mittelalterlichen vita Aesopi, deren älteste Handschrift aus dem Kleinasien des 10. christlichen Jahrhunderts stammt und jedenfalls ältere Sagen und Volksüberlieferungen zusammenfaßt, seien diese nun ursprünglich griechischen oder indischen Ursprungs. Dies Buch ist auch in die deutschen Volksbücher übergegangen (bei Simrock im 13. Band) und ein Teil von ihm sogar in 1001 Nacht (in die Geschichte des weisen Heykar). Hier bewegt sich fast der ganze Witz in Rätseln vorwärts. Einst lädt der Herr des Aesop, der Philosoph Xanthus, eine Gesellschaft von Weisen und gebietet dem Aesop, keinen Unweisen einzulassen. Aesop verschließt den Torweg und setzt sich hinter die Tür. Sobald einer ankommt und die Türe schüttelt, ruft er hinaus: „Was schüttelt der Hund". Jeder glaubt natürlich: er werde „Hund" geschimpft und geht unter Fluchen und Schelten ab. Zuletzt aber kommt einer, der ruhig zuhört, überlegt und antwortet: „den Schwanz". Aesop führt ihn zu seinem Herrn und erklärt: Außer diesem sei kein Philosoph gekommen. Das Rätsel ohne die Geschichte wäre ein grimmiger Kalauer, in der Geschichte erfüllt es seinen Zweck, die Philosophen zu verspotten, die ihr eigenes Ideal der ruhigen Ueberlegtheit im Leben nicht bewähren können, ganz hübsch. Es ist beinahe geistreich. Und wirklich geistreich in sich selbst ist folgende Episode: Xanthus kauft mit Aesop Gemüse ein, da hält sie der Gärtner zurück, um Xanthus zu befragen, warum die Kräuter, die mit Fleiß gesät und gebaut werden, langsamer wachsen als die, die von selbst wachsen und nicht gesät noch gebaut werden. Xanthus weiß nicht zu antworten und sagt: Es geschieht aus besonderer Anordnung Gottes.

Digitized by Google

„Dieser Antwort mußte Aesopus sehr lachen. Da sprach Xanthus: Lachst du und spottest? Aesop antwortete: Ich spotte; aber nicht deiner, sondern dessen, der dich die Philosophie gelehrt hat. Welch eine Antwort ist das von einem Meister: Es ist Gottes Anordnung, daß die Kräuter also wachsen. Solche Antwort hätte auch wohl ein Küchenbube gegeben." Hier weiß Aesop etwas, was nicht nur der alte Xanthus, sondern manche Gelehrte heutigen Tags noch nicht wissen, daß es Küchenjungenweisheit ist, kausale Erklärungen und religiöse Aussagen zu vermischen. Seine eigene Erklärung ist die: Die Erde sei eine rechte Mutter der Kräuter, die von selbst heranwachsen, und eine Stiefmutter derer, die hineingesät werden.

Der dritte Kontrast, den das Witzrätsel oft und gern verarbeitet, ist der von heilig und profan. Hier ist nun die Situation der Entstehung unmittelbar deutlich. Der Zwangs- oder auch Halbzwangszuhörer heiliger Verkündigung ist nicht immer in der entsprechenden Stimmung. So versteht er in die heiligen Worte profane Gedanken hinein. Das Rätselbuch von 1506 ist voll von dergleichen Scherzen. „Ein Frag: Was an Christo das Widerwertigst und Ungleichst sei? Antwort: Daß er ein Löw und ein Lamm ist als die heilig Geschrift sagt usw." — „Ein Frag: Welchs Wunderwerk Gottes sich die Menschen am meisten geflissen haben nach zu thon? Antwort: Wasser zu Wein machen, als man dann vor Zeiten bei den untreuen Wirten und Weinschenken erfahrn hat, aber sie sein nunmehr all frum."

Man hat vielleicht bereits den Eindruck, daß diese Kontrasträtsel ungemein leicht in Satire übergehen. Das ist auch offenbar der Fall. Selbst und sogar erst recht bei den biblischen Rätseln. Sie sind häufig sehr harmlos. Noch häufiger aber macht es allerdings den Eindruck, als räche sich das Volk in ihnen für die Zumutung, alles Mögliche sozusagen mit Haut und Haar für heilig nehmen zu sollen. Und wie der Kontrast vom Gelehrten und Ungelehrten, so hat tatsächlich auch der vom Heiligen und Profanen zu einer umfassenderen Rätselsatire geführt; allerdings nicht zu einer volkstümlichen, sondern gelehrten Satire. Die neue Auswahl und Uebersetzung Lionardischer Texte, welche wir Marie Herzfeld* verdanken — eine außerordentliche Fundgrube für alle, welche sich mit der Renaissance in gerechter Weise, d. h. weder als Lobpreiser noch als Hasser, beschäftigen wollen — gibt in ihrem letzten (XII.) Kapitel in der Form von Prophezeiungen nichts weniger und nichts mehr als eine Rätselsammlung. Marie Herzfeld macht darauf aufmerksam, daß alles, was von diesen „Prophezeiungen" Lionardos sich datieren läßt, 1497 zusammengestellt ist, d. h. in der Zeit der höchsten Blüte Savonarolas. Sie vermutet also eine Travestie. Und da es sich in diesen Prophezeiungen darum handelt, daß Dinge, die richtig verstanden, alle Tage geschehen, im apokalyptischen Tonfall gesagt werden, auch andererseits dabei mancherlei Hiebe auf das Mönchtum fallen, so hat die Deutung Wahrscheinlichkeit. Zwar kann man einwenden, daß gerade das, was gegen das Mönchtum gesagt wird, eher für als gegen Savonarola spricht. Aber wenn es z. B. „Von den Skulpturen" heißt: „Weh mir! Was sehe ich! Der Heiland aufs

* Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet. Leipzig, Diederichs.

Digitized by Google

neue gekreuzigt!" und das in einem Zusammenhange, in dem wilde und tragische Vorstellungen auf lächerliche Vorgänge bezogen werden, so hat man in der Tat stark den Eindruck, daß hier eine Parole des Bilderstürmers beleuchtet wird. Die Prophezeiung, die vorausgeht, lautet: „Die es am besten gemacht, werden am meisten geschlagen werden, und ihre Kinder ihnen weggenommen, oder selben die Haut abgezogen oder weggerissen, und sie werden zerbrochen und ihre Knochen zertrümmert werden." Wie entsetzlich! es ist aber nach der Ueberschrift nur „von geprügelten Nußbäumen" die Rede.

Am genauesten wäre wohl zu sagen: eine Satire gegen Savonarola, die aber dessen kirchliche Gegner mitangreift. So in der fast eleganten Bekämpfung des Ablasses: „Unendliche Mengen werden öffentlich und friedlich Sachen von größtem Wert ohne Lizenz vom Besitzer selbiger verkaufen, und welche niemals ihnen gehörten, noch in ihrer Gewalt waren, und diesem wird die menschliche Justiz nicht Einhalt tun." Ueberschrift: „Vom Verkaufen des Paradieses".

*

Auf diese Rätselsammlung des Lionardo möchten wir noch etwas näher eingehen; sie ermöglicht uns einen guten Abschluß unserer Betrachtungen nach zwei verschiedenen Seiten hin.

Die Rätselsammlung ist zu umfassend, — die Auswahl der Marie Herzfeld hat allein über anderthalb Hundert Stücke — Lionardo kommt zu oft auf diese Dinge zurück: fast ein dutzendmal auf verschiedenen Blättern; dazu sind einzelne Stücke zwei, drei und noch mehrmal formuliert — man sieht, Lionardo hat in der Phantasie an ihnen weiter gearbeitet und gefeilt. Kurzum, es zeigt sich, daß der satirische Zweck für sich allein die Sammlung nicht erklärt, sondern daß über ihn hinaus die Rätselform der Anschauung den Lionardo künstlerisch interessiert hat. Und es wäre wertvoll, zu wissen, was an ihr es ist, das ihn freute.

Ein glücklicher Zufall nun — mehr ist es kaum — will, daß wir noch eine Sammlung von Weissagungsrätseln besitzen und daß sie von demjenigen modernen Künstler stammt, der am ersten in der Umfassendheit seiner Interessen und darin, wie er Kunst und Wissenschaft zu vereinigen suchte, dem Lionardo vergleichbar ist, wenn auch an Bedeutung sowohl als Wirkung ihn weit übertreffend — Goethe. Goethe ist zu verschiedenen Zeiten auf diese Form der Anschauung zurückgekommen; und es ist höchst unwahrscheinlich, daß er durch Lionardo dazu angeregt ist; besonders nicht beim ersten Mal 1798 in den Weissagungen des Bakis, aber auch kaum 1821 in den Zahmen Xenien II „mit Bakis Weissagungen vermischt", obwohl er damals wenigstens Stücke aus Lionardos Nachlaß kannte. Aber auch breite Partien der Walpurgisnächte und des 2. Teils des Faust überhaupt haben diese Form. Und daß Goethe sich des Rätsels bewußt ist, zeigt sein Eingangswort zum 3. Teil der Zahmen Xenien:

Gönnet immer fort und fort
Bakis eure Gnade!
Des Propheten tiefstes Wort,
Oft ist's nur Charade.

Und Goethe nun hat das künstlerisch Reizvolle der Rätselform unübertrefflich kurz und gut im Motto zum Bakis so formuliert:

Digitized by Google

Seltsam ist Propheten Lied;
Doppelt seltsam, was geschieht.

Dies, die Lust, die Dinge neu und seltsam zu sehen, oder besser, sie in ihrer ursprünglichen Neuheit und Seltsamkeit zu sehen, — dies ist sicherlich die innerste Tendenz des Rätsels, seit es reine Kunstform wurde. Eine hochkünstlerische Tendenz. Es mag sein, daß sie am unmittelbarsten gerade in der Form der Phrophetie zum Ausdruck kommt, — womit dann diese Form in reiner Kunst und fast im Spiele zu dem zurückkehrt, woraus sie einst, wie wir vermuteten, entstand — am glücklichsten kommt die Tendenz auf Neusehen nicht im Prophetie- sondern im Anschauungsrätsel zum Ausdruck. Goethe nannte Schillers Rätsel „entzückte Anschauungen des Gegenstandes" und das Volksrätsel spricht dasselbe im Rätsel vom Storch (IV, 18) so aus: „Ik hew noch min Leven son Ding nig seen."

Dies sei unser Abschluß nach der einen Seite hin. Aber kehren wir nun zur Sammlung des Lionardo zurück, um sie näher anzusehen. Sie ist nicht so homogen, wie sie bei der überall festgehaltenen Prophezeihungsform aussieht. Es gibt — wenn auch selten — direkte Volksrätsel. Z. B.: „Und es wird viele Jäger von Tieren geben, die, je mehr sie fangen, umso weniger haben, und ebenso umgekehrt umso mehr haben werden, je weniger sie fangen." Auflösung: „Vom Fangen der Läuse." Wurde schon im alten Griechenland aufgegeben und lebt noch heute. Ferner: reine Worträtsel, wie sie auch in der Volkspoesie häufig geworden sind. Wir haben sie nicht mehr angeführt, weil sie der Mehrzahl nach zu billig sind, um überhaupt von ihnen zu sprechen. Sofern sie aber ernstgenommen werden können, werden sie besser in einem andern Zusammenhang verhandelt, nämlich da, wo von eigentlicher Sprachkunst die Rede ist, d. h. einer Kunst, die sich von den Eigentümlichkeiten der Sprache, ihrem Klang, ihrer Struktur, ähnlich anregen läßt und auf sie eingeht, als der Bildhauer von der besonderen Art seines Materials ausgeht.

Das Hauptmittel aller Rätsel, die Personifikation, steht natürlich auch bei Lionardo im Vordergrund; so in dem angeführten Rätsel vom Nußbaum. Hier hat er für seinen apokalyptischen Scheinzweck eine hübsche Abwandlung gefunden. Er stellt die Dinge, die er personifiziert, belebt, zugleich als tot vor und erhält so eine Unmasse von grausigen Vorstellungen, die sich auf das Harmloseste auflösen, z. B. „Die Bewegung der Toten wird viel Lebende mit Schmerz und Weinen und Schreien fliehen machen." Auflösung: „Vom Stock, welcher tot ist."

Man hat wohl schon den Eindruck, daß weitaus die Mehrzahl dieser Rätsel nicht mehr von der Anschauung ausgehen, wie die guten Volksrätsel, sondern von einem, möchte man sagen, Begriffsexempel. Bei der Hauptmasse der Rätsel ist nun aber direkt der eigentliche Autor des Rätselhaften eine rein begriffliche Manipulation. Es werden bei der Beschreibung eines Zustandes oder einer Handlung eine Reihe notwendiger Mittelglieder ausgelassen. Da kein falsches Glied dafür eingesetzt wird, erscheint alles logisch richtig, während es sachlich falsch ist. Z. B. „Die Ochsen werden zum großen Teil Ursache sein des Ruins der Städte, und gleicherweise Pferde und Büffel." Auflösung: „Sie ziehen die Bombarden."

Dies ist im Grunde recht öde. Der künstlerische Gestaltungstrieb

Digitized by Google

Lionardos geht ja nicht ganz in die Brüche. Denn in der Mehrzahl der Fälle sorgt er dafür, daß das Schlußbild, das er durch diese logischen Scherze herausbekommt, irgend etwas Eigenartiges, Grausiges an sich hat. So gibt es ja ein höchst phantastisches Bild, wenn es heißt: „Und an vielen Körpern wird man sehen, daß sie, wenn der Kopf sich von ihnen hebt, sichtbarlich wachsen, und wenn der aufgehobene Kopf ihnen zurückgegeben wird, sie sofort die Größe vermindern." Hört man dann, daß „vom Gewicht, das auf den Federkissen liegt", also vom menschlichen „Kopf", aber vom „Körper" der Federkissen die Rede ist, so wird man die Beziehungen zusammenklauben können. Aber nur eine nicht mehr gesunde Phantasie wird an diesen Künsteleien Freude haben. Und dazwischen findet man bei demselben Lionardo oft in der gleichen Reihe und deshalb doch wohl durch denselben logischen Prozeß erzeugte Bilder, die groß sind und bei der Auflösung sich nicht in eine Künstelei verwandeln, sondern eine erhöhte Anschauung dessen bleiben, was gemeint ist. In solchen Fällen ist also die künstlerische Anschauung stärker geblieben und hat sich die logische Manipulation dienstbar gemacht. Wenn es heißt: „Es wird unter der Erde hervorkommen, was mit furchtbarem Schrei die umstehenden Nachbarn entsetzen und mit seinem Atem die Menschen töten wird und Städte und Kastelle zerstören" und die Ueberschrift sagt, daß es handle „von den Bombarden, die aus der Grube und der Form hervorkommen", so kann man vielleicht über den Anfang, das Hervorkommen aus der Form zweifeln — nach meiner Empfindung stört er die Anschauung — aber die Hauptvorstellung nachher ist hinreißend groß und verliert durch die Auflösung nicht. Weitaus die Mehrzahl sind jedoch Begriffswitze. Wo bleibt die Anschauung in solchen Rätseln wie dem „von den Federn in den Betten", „die geflügelten Tiere werden mit ihren eigenen Federn die Menschen aufrecht erhalten"? „Die Federn werden die Menschen gleichwie Vögel gegen Himmel heben — nämlich durch die Bücher, so diese Federn gemacht", oder: „Viele, die vor dieser Zeit vom Feuer zerstört wurden, werden vielen Menschen die Freiheit rauben": „von den Steinen, so in Kalk verwandelt sind, und aus denen man die Gefängnisse mauert"! Ist es wirklich noch die Freude am Neusehen, am Seltsamsehen, überhaupt die Freude am Schauen, an irgend welchem Schauen, die hier sich ausspricht? Ist es nicht vielmehr umgekehrt die sophistische Lust an der Nichtigkeit dessen, was groß und hoch schien? an der Auflösung dessen, was festes Gebilde schien?

Das Rätsel bedeutet ja von Anfang an die Einführung des Begrifflichen und des Elementes des Wissens in die phantasiebeherrschte Welt. In seiner Vollendung als Kunstform — der Volkskunst — bezeugt es die Aufhellung und Durchleuchtung des Bewußtseins. Und darauf folgt seine Erkrankung, indem das rein negativ zur Ordnung und Beweglichmachung angebildete Organ die Führung übernimmt und in der hochmütigen Auflösung alles festen Gebildes schwelgt.

Diesen Zustand des Bewußtseins reflektiert Lionardos Rätselsammlung. Wenigstens zum großen Teil ihres Bestandes. Nicht zum ersten Mal. Schon die biblischen Allegorien, noch mehr aber die griechischen Rätsel des Sophismus und der alexandrinischen Zeit gehören hierher. Der Mönchshumanismus des Mittelalters ahmt sie nach, der Gelehrtenhumanismus ist für sie entzückt. Lionardo erzeugt sie aus sich

Digitized by Google

von neuem. Es ist sicherlich ein Zufall, daß uns gerade seine Rätselsammlung erhalten ist. Aber einer von den Zufällen, die etwas Notwendiges und Typisches an sich haben. In unserm Falle sowohl für die Person des Lionardo, als für die Stellung der Renaissance in der Gesamtentwicklung, als für das anbrechende wissenschaftliche Zeitalter.

Man kann vielleicht sagen — und das Buch der Marie Herzfeld scheint es wider Willen zu bestätigen, daß Lionardo einer der ersten ist, der bereits vom Todeshauch der eigentlichen Renaissance getroffen wird. Obwohl der immer noch steigenden Kunstentfaltung die stärksten Anregungen gebend, wird er persönlich als Künstler vom wissenschaftlichen Geist überrascht und zerrieben. Das Buch gibt ergreifende Beispiele von der Leidenschaft, mit der er sich auf die Erkenntnis aller möglichen Dinge wirft, die mit seiner Künstlerschaft nichts zu tun haben und die er auch nicht künstlerisch bewältigt. Allerdings bei ihm ist noch alles lebendig und um des Lebens willen da. Doch ist er in der Art, wie ihn schließlich die Erkenntnis der Dinge mehr interessiert als die Gestaltung, wie eine Prophetie auf das allgemeine Sterben der Kunst, das nicht zu lange nach ihm begann und dann über Europa hinging. Genauer gesprochen ist das Kolossale in seiner Persönlichkeit dies, wie der alte Geist der Kunst und der neue der Wissenschaft sich in ihm begegnen, zum Teil sich steigernd, mehr aber noch sich störend. Nach ihm ist die Entwicklung weiter gegangen, wie sie sich in ihm anbahnte. Der wissenschaftliche Geist ist Herr geworden und hat den seit Bestehen der Welt unerhörten Aberglauben unter uns großgezogen, daß der Verstand die Quelle der Wahrheit und dazu die einzige sei. So sehr ist diese Vorstellung unserer Zeit einerzogen, daß die eigentlich und allein schöpferische Kraft, die Phantasie, für unser Bewußtsein geradezu im Gegensatz zur „Wahrheit" steht: „Das ist nicht wahr, das ist Phantasie"!

Dieser Verstand will gekitzelt werden, wenn gespielt werden soll, und er ist es ja, der gefunden hat, daß die Kunst Spiel und die Religion Illusion sei. Er ist es, der in aller Poesie dem Sinnlichen das, was einen Sinn hat, und höchstens das „Sinnige" vorzieht, dem Bedeutenden das, was etwas „bedeutet". Er hat die Dichtung zum Rätsel gemacht und das Rätsel zur Scharfsinnsübung. Er hat alle ungespitzte, d. h. also alle eigentliche Dichtung ungehört verhallen lassen und den Humor in Witz und Satire ertränkt.

Wir haben auch gegen diese beiden Mächte nichts, aber wo sie in der Uebermacht sind und Rhetorik das Gegengewicht abgeben muß, da ist nicht wohnen für nichts „wollende" Phantasie. Diese nämlich nur ist die ruhige, gelassene und aus reicher stiller Gesundheit gestaltende seelische Kraft. Witz und Satire sind Reizmittel. Wo ihrer zuviel wird im Verhältnis zur eigentlichen Kraft des Ackers, da wird er ausgesogen und verarmt. Und keine Rhetorik — Potemkinsche Dörfer — ersetzt das.

Artur Bonus

Digitized by Google

Aufgaben des modernen Theaters 1

Die großen Denker und Künstler aller Zeiten und Völker, vor allem die großen Künstler und unter ihnen wieder ganz besonders die großen Dichter, haben als Grundthema ihres Schaffens und Wirkens in erster Reihe die Frage zu beantworten gesucht: wie befreie ich mich und damit auch alle die, die meine Werke genießen, von dem Banne der Alltäglichkeit? Wie lasse ich am leichtesten, sichersten und vollständigsten die erdgeborenen Zugaben des Seins zurück und wie verschaffe ich mir ein von alledem geklärtes, idealeres Daseinsgefühl? Wie kann ich das Dasein adeln im Sinne einer höheren allgemeinen Sittlichkeit?

Auf ganz verschiedenen Wegen glauben die verschiedenen führenden Geister ihr Ziel zu erreichen. Nur wenige Beispiele: Tolstoi versucht es durch eine Abtötung des Trieblebens und durch eine darauf gegründete resignierende Ethik. Maeterlinck empfiehlt nach dem Beispiele der alten Mystiker, sich in die eigene Seele zu versenken und hier Zwiesprache mit Gott zu halten. Zola hingegen will die Blicke der Menschen auf die Wirklichkeit hinlenken. Er schildert das Leben ab, indem er von Mal zu Mal gleichsam ausruft: Seht her, so ist es! Dagegen hilft nichts! Nach Ibsen wird nur, nur durch Wahrhaftigkeit im Verkehr der Menschen miteinander eine neue menschliche Gemeinschaft begründet. Er steht hier im strengsten Gegensatze zu Oskar Wilde, dem gerade das Künstliche, dem Künstlichkeit im Leben, Denken und Fühlen das Wünschenswerte ist. Von allen am weitesten und tiefsten aber ging Richard Wagner, der die *große*, die *nationale* Kunst als hehrsten Erlösungsfaktor pries: Durch Kunst zum Leben, zu einem höheren, würdigen, menschenwürdigen Leben — diese Forderung predigte er immer wieder. Nur von einem reineren, aufrichtigeren Verhältnis des Menschen zur *Kunst* als zu den Idealen des Lebens erhoffte er das Ziel für die Zukunft.

Und *ein* Kunstzweig war es dabei nun vor allem, der ihm für diese Aufgabe so recht passend erschien: *das Theater*.

Das Theater bedeutete ihm die höchste und weiteste Machtsphäre des schaffenden Künstlers. Es könnte sie wenigstens bedeuten. Hier, wo sich so ziemlich alle Kunstzweige zu einem weitschichtigen, aber einheitsvollen Ganzen mitgestaltend betätigen — wo jahrein, jahraus Hunderttausende und Aberhunderttausende Erbauung, Genuß, Anregung und Zerstreuung suchen — suchen, ohne dies aber zu finden, wenigstens ohne es folgerichtig und restlos zu finden. Das Theater könnte ja noch ganz andere ästhetische Werte schaffen, als es heute gemeinhin zu tun pflegt, wenn nur die meist schlummernden Kräfte geweckt und dann zu einem großen künstlerischen Organismus gebändigt würden — wenn man im Publikum nur wüßte, was die Schaubühne, was die deutsche Schaubühne Richard Wagners sein könnte. Man braucht ja nur „zu wollen" und „man hätte eine Kunst": dort oben auf den Brettern und im Direktionsbureau — unten im Parterre und in den Zeitungs-Redaktionen. Die Liebe, die Schwärmerei für die öffentliche Schau-

Digitized by Google

bühne ist aber heute so wahllos, so unkritisch, die Ansprüche sind so leicht befriedigt, daß ein sehr großer Teil ihrer Besucher gar nicht einmal merkt, wie verhältnismäßig tief ihre Leistungen doch eigentlich stehen: wie wenig das, was uns unsere Durchschnitts-Theater vielfach bieten, eigentlich mit Kunst, mit reiner, voraussetzungsloser Kunst zu tun hat — wie doch eigentlich so manches nur handwerksmäßige Routine ist und von niedrigem Geschäfts- und Berufsgebaren zeugt, was doch auf künstlerischer Intuition beruhen und allen ökonomischen Zufälligkeiten entrückt sein sollte. Es ist wahr und muß wieder einmal ausgesprochen werden: Unsere öffentliche Schaubühne befindet sich, alles in allem genommen, in einer künstlerischen Verfassung, die der Würde des modernen Kulturmenschen nicht recht entspricht. Eine Reform muß hier eintreten — wie sie in kleineren Kunstzweigen, z. B. in der Wohnungskunst, in der Kunst des Buchschmuckes, ja in neuester Zeit auch in der Kleiderkunst schon eingetreten ist. Darüber sind sich alle ernsten Theaterfachleute klar. Aber wo anfangen? und wie anfangen? Fragen wir erst einmal rein theoretisch: Was soll uns die öffentliche Bühne sein — oder besser: was soll sie uns werden?

Unter Theater verstehen wir die ernste Schaubühne: das öffentliche Forum für künstlerisch geschautes und künstlerisch dargestelltes Leben. Das Theater bietet uns Vortragskunst von Werken der Großkunst: der Großkunst im Gegensatz zur Kleinkunst. Die Vortragskunst kann sich nämlich in zweifacher Weise betätigen. Ich verstehe den Begriff „Vortragskunst" hier so weit wie möglich: als die mehr oder weniger öffentliche Darstellung aller dazu geeigneten literarischen, musikalischen und literarisch-musikalischen Kunstwerke durch nachschaffende Künstler oder Kunstliebhaber.

Man denke sich nun einmal folgendes: In einem angemessen hergerichteten Raum sitzt eine Anzahl Personen, die ein gemeinsames Sehnen nach höheren Werten des Daseins zusammengeführt hat, zu einer gehobenen, zwanglosen Unterhaltung beieinander. Der gedeckte Tisch, Gewitzel und Geflirt sind ausgeschaltet. Nach einer kleinen Weile tritt jemand aus der Gesellschaft heraus und singt ein Lied — etwa von Hugo Wolf. Er ist dabei des Interesses seiner Gesellschaft gewiß, er steigert es und sammelt die Einzelnen gleichsam zu einem geschlossenen, aufnahmefähigen Organismus ein, indem er an den Flügel geht und mit seinem Begleiter die Vorbereitungen trifft — er befriedigt es durch seinen Vortrag, je nachdem Kräfte und Ansprüche einander entsprechen, und tritt alsdann unter die Gesellschaft zurück. Und wieder nach einer kleinen Weile macht es ein anderer ähnlich: er liest ein Gedicht — etwa von Dehmel. Zwei andere wissen später für eine besonders geistvolle Stelle eines Dialoges zu interessieren, und so fort. Wir haben es hier dann gleichsam mit der weiteren Hebung der an sich schon geadelten Konversation in eine höhere, in eine künstlerisch beherrschte Sphäre zu tun. Das heißt: das künstlerische Ereignis hat seine Wurzeln in den Zuhörenden. Die Stimmung der Zuhörer ist die Voraussetzung — das künstlerische Ereignis das Ergebnis, das nun allerdings wieder auf die Stimmung der Zuhörer befruchtend wirkt. Was hier getrieben wird, möchte ich

Digitized by Google

mit Kleinkunst bezeichnen. Weil es sich da nur um formal kleine, gewiß nicht um minderwertige Kunstwerke handelt: um ganz bestimmte künstlerische Offenbarungen, die wesentlich nur für einen Vortrag unter den eben beschriebenen Umständen gedacht sind — die nur hier ihre künstlerische Resonanz finden. Ins gähnende Logenhaus oder in den langen Konzertsaal verpflanzt — vor tausend Zuhörer gezerrt, die in gar keinem oder nur in geringem Konnex miteinander stehen, bekommen sie diese Resonanz nicht, oder nicht in dem gewünschten Maße. Deshalb wählen unsere Konzertsänger auch so gern etwas Massigeres, wenn schon einmal Kleinkunst von ihnen gefordert wird: sie bringen mit Vorliebe große Arien oder Balladen zu Gehör, oder setzen doch kleinere Lieder wenigstens zu Gruppen zusammen, die dann effektvoll zu irgend einem beifallssicheren Schlager gesteigert sind. Und deshalb führt jetzt, wo uns durch die modernen Meister eine neue lyrische Kleinkunst beschert wird, das Bedürfnis zum intimen Konzertsaal.

Ganz anders die Großkunst.

Hier entsteht das Kunstwerk ganz jenseits des Publikums und tritt mit einer verhältnismäßig großen äußeren und inneren Energie in die Erscheinung. Es muß die Zuhörerschaft, die Zuschauerschaft erst machtvoll bezwingen, ehe die Stimmung eintritt, die den Genuß verbürgt. Fremde Menschen stellen hier etwas an sich Selbständiges dar: ein selbstherrliches Werk von künstlerischer Schwere und Größe. Das Werk der Kleinkunst wächst aus dem Alltag hervor. Das Werk der Großkunst setzt sich zum Alltag in Gegensatz und zwingt den Alltag gleichsam nieder. Es stellt eine geschlossene, ideale Welt dar, die im Drama ihre höchste Geschlossenheit erreicht. Die intime Kleinkunst gehört in den Salon. Die pathetische Großkunst ins Theater.

Ausgeschaltet wird dabei natürlicherweise alles Artistentum, wie es in den Variétés und Zirkusschaustellungen zur Geltung kommt. Ausgeschaltet werden auch die Cabarets, die zur Kleinkunst gehören, und schließlich auch die sogenannten Ueberbrettl. Das Fiasko der Ueberbrettl-Bewegung liefert übrigens ein hübsches Schulbeispiel für die innere Verschiedenheit von Kleinkunst und Großkunst. Wolzogen hat nämlich ganz stillos Produkte der Kleinkunst in das Theater, in den Nutzbau für Produkte der Großkunst verpflanzt und so einen künstlerischen Zwitter geschaffen, dessen Lebenstage gezählt sein mußten. Er hat den durchaus geschmackvollen Pariser Cabaret-Gedanken völlig mißverstanden. Ein Gutes hat das Ueberbrettl aber doch gezeitigt: die intime Kunst, die Kleinkunst ist seitdem wieder zu Ehren gekommen — in vielen Salons wird doch seitdem wieder so etwas wie Kunst geboten. Die Herrschaft des Klavierschmarrens, des Erik Meyer-Helmund-Liedes und der Klassiker-Parodie ist gebrochen. Man zeigt im deutschen Hause seit ein paar Jahren wieder etwas künstlerisch-gesellschaftliches Anstandsgefühl.

Doch wir wollen heute beim Theater bleiben und seine Aufgaben kurz untersuchen: die Normen für eine innerlich begründete, folgerechte Entwicklung unserer Schaubühne. Besser: die Pflichten, die dem Theater als einem der wesentlichsten Kulturfaktoren erwachsen —

Digitized by Google

die Pflichten, die nicht etwa von außen, mehr oder weniger willkürlich herangetragen und als unumstößliche Gesetze formuliert werden, sondern die sich zwingend aus den Daseinsbedingungen und Zweckbestimmungen der im Theater gezeigten dramatischen Kunst ergeben.

Daß die Schaubühne ein Kulturfaktor werde und sei: das ist für jede Epoche die große Aufgabe. Die Schaubühne kann nicht anders gefaßt werden denn als ein künstlerischer Ausdruck der jeweils herrschenden Kultur, das heißt: der in der Gesellschaft waltenden Kräfte, der ethischen, ästhetischen und sozialen Werte. Wir müssen da Ursache und Wirkung richtig erkennen. Es zeigt sich nämlich, daß die Schaubühne nur eine Spitze unter anderen ist, die durch das Zusammenwirken von künstlerisch veranlagten Menschen aus dem Flusse der Kultur emporgetrieben wurde.

Das Theater ist aber noch dadurch von den übrigen Kunstzweigen unterschieden, daß es sich mehr wie sie unmittelbar auf die ethische und ästhetische Volkskraft stützt. Im Deutschen Reiche sind heute über 20 000 Schauspieler tätig, die aus allen Schichten der Bevölkerung zusammenströmen. Und das Publikum des Theaters übertrifft schon an Zahl das Publikum der übrigen Kunstzweige um ein Vielfaches. Diese engen Beziehungen unseres Theaters zum Volksganzen, im allgemeinen und guten Sinne natürlich, wird man aber niemals ungestraft lockern. Heute weniger denn je. Und wenn man heute das Theater hier in eine artistisch-verfeinerte Spezialität, wie das einige linksstehende hauptstädtische Bühnen anstreben, oder dort in eine feierlich-pathetische Spezialität, ausbauen möchte, wie es der sonst mit Recht geschätzte Wohnungskünstler Peter Behrens in seinem Büchlein „Feste des Lebens und der Kunst" anzuregen versuchte, so kann man damit immer nur einigen Wenigen einen Gefallen erweisen. Dem geschichtlich erhärteten Grundcharakter des Theaters entspricht dies aber durchaus nicht. Die Schaubühne war und ist das Forum für künstlerisch dargestellte Konflikte des menschlichen Trieblebens mit menschlichen Satzungen, Konflikte, die nach sittlichen Konsequenzen geregelt oder nicht geregelt erscheinen und sich zu Macht-, Pflicht- und Rechtsfragen verdichten: allen verständlich, weil es alle angeht. So war es und so dürfte es auch bleiben. Dabei wird das Theater um so geschlossener sein, je geregelter und gefestigter die Lebensanschauung der Ausübenden und vor allem auch der Genießenden ist: die Lebensanschauung und die Kunstanschauung. Nicht zuletzt auch sie: der ästhetische Kritizismus, der Anspruch erhebt auf höhere künstlerische Bedingungen. Auf der Szene und im Parterre Kulturmenschen, besser: Zeitmenschen — da man „Kultur" so leicht mit „Bildung", mit Wissensbildung verwechselt —: dann hätten wir ein Theater, wie wir's wünschen. Diesem Ideal möglichst nahe zu kommen, bleibt eine Hauptaufgabe für alle Menschheitsbeglücker. Dann hätte man auch die Gewähr, daß die Schauspielszene nicht zur Parteitribüne und nicht zur Kanzel gemacht würde, sondern ein freies Forum für das Spiel und Widerspiel menschlicher Leidenschaften, für das Austragen menschlich bedeutsamer Probleme abgäbe. Die Schaubühne ist ja keine Schule, sie ist vielmehr eine Freistatt. Nur so ist das große Ergebnis denkbar, das uns das künst-

Digitized by Google

lerisch übermittelte hohe Drama bieten kann und soll: die Möglichkeit, daß der Einzelne in die Geheimnisse des Seins und Werdens, des Leids und der Freude, des Großen, Guten und Schönen gefühlsmäßigen Einblick gewinne und so zu einem momentan höchsten persönlichen Freiheitsbewußtsein, zum Gefühl seiner eigensten Persönlichkeit hingelange.

Dann wird auch der schlimmste Feind des Theaters, der Philister, ausgeschaltet sein. Der Philister, der ja überhaupt ein Feind aller freien Entfaltung von höheren Kräften und Werten ist, weil er aus Mangel an Spannkraft des Intellekts und der Seele im Alltäglichen befangen bleibt und sich und seinesgleichen für das Zentrum hält, um das die Gesellschaft kreist. Oder die andere Spielart des Philisters, der für seine heilige Ruhe fürchtet, der jede innere Aufregung und jeden seelischen Arbeitsaufwand vermieden wissen will. Durch den Mangel jedes kernhaft idealistischen Schwunges, durch das Einschätzen aller Dinge und Geschehnisse nach dem Ellenmaß einer alles vereinfachenden Konvention und unter dem Gesichtspunkt einer möglichst großen augenblicklichen Nützlichkeit für die eigene, wichtige Person —: durch diese wenig erbaulichen Eigenschaften bringt es der Philister dann zu der Philosophie der bekannten goldenen Mittelstraße. Da muß ihm ja gerade das Uebertägliche, das in seiner Wahrhaftigkeit Beunruhigende des Dramas ein Greuel sein: die hüllenlose, wundervolle Aufrichtigkeit der letzten seelischen Beziehungen der Menschen unter- und gegeneinander, des Menschen zu sich selbst, zu Gott und allen Teufeln, die Erkenntnis von der Beschränktheit alles Endlichen, das schonungslose Aufwühlen der konventionell eingedämmten Leidenschaften und Triebe — kurz, das im Philisterſinne Tugendlose des Dramas, des Theaters. Und so ist denn auch die Aufgabe des Theaters: den Philister überwinden und erobern.

*

Kunst und Kultur sei eines nur. Kultur aber ist ein Stammesprodukt: ein Produkt gemeinsamer völkischer Anlagen. Es gibt deshalb nur eine nationale Kultur — wenigstens ihrem Ursprung nach, die allerdings in ihrer Wirkung zur Weltkultur werden kann, wie die Geschichte lehrt. Und so darf es denn auch nur eine nationale Schaubühne geben. Nur muß man für das moderne deutsche Kunstleben den Begriff nationale Bühne tunlichst klar fassen und auf den tatsächlichen Verhältnissen gründen. Theoretisch-ästhetische Spekulationen tun es hier nicht, und schwungvolle, für archaistische Nationalismen wogende Begeisterung erst recht nicht. Für jeden reformatorischen Eingriff ist die Erkenntnis des Anfangspunktes und die freie Uebersicht über den Weg hin bis zum Ende von allergrößter Bedeutung. Denn um etwas Endliches handelt es sich hier ja doch stets.

Die Männer um Ernst Wachler meinen es gewiß gut. Ihre eng begrenzte, geschlossene nationale Schaubühne kann es aber heute nicht geben, kann es nicht mehr geben. Sie ist eine Idee von aufrichtigen Idealisten, aber sie ist ein kulturgeschichtliches Mißverständnis, das sich wie von selbst lösen wird, das sich heute eigentlich schon gelöst hat. Geschlossene Nationaltheater, wo möglichst völkische Stoffe in eigenartig-einheitlicher, den Stammestendenzen entsprechender Weise künstlerisch

Digitized by Google

zum Drama ausgestaltet und in einem einheitlichen Darstellungsstile vorgeführt werden, sind nur unter ganz besonderen Bedingungen möglich: nur wenn eine geschlossene Volkheit mit einem geschlossenen sittlichen und kulturellen Bewußtsein vorhanden ist. Die Griechen hatten ein Nationaltheater in diesem Sinne, die Römer schon nicht mehr. Später brachte man es dann noch einmal in Spanien dahin, als für kurze Zeit politische, religiöse und künstlerische Machtfaktoren zusammentrafen (Calderon, Lope de Vega, Moreto) und in England, das unter der Königin Elisabeth das Theater der deutschen Renaissance beherbergte (Shakespere). Unsere Kultur aber zeigt von alledem nichts. Heute gibt es nicht nur ein ausgewähltes Kulturvolk im Gegensatz zu Barbaren oder doch zu weiter Zurückgebliebenen. Heute gibt es Kulturvölker, die sich ständig im Wettkampf miteinander befinden, die nebeneinander stehen — die aber auch aneinander abgeben, die sich gegenseitig beeinflussen. Von einer Geschlossenheit der Nation in engerem Sinne, wie sie früher bestand, ist da keine Rede mehr. Das Interesse für Weltkultur, für Sitten und Gebräuche und nicht zuletzt für die Kunst auch der anderen Völker nimmt zu. Heute gibt es keine kulturelle Hegemonie als Ganzes mehr. Heute verteilt sich die Vorherrschaft in den einzelnen Kunstzweigen auf die einzelnen Völker: da liefert Deutschland die Musiker, Frankreich die Maler und Bildhauer, Italien die Schauspieler, England die Wohnungskünstler. Deutschland ist die Wiege der modernen Lyrik, Frankreich die der Prosaskizze und Skandinavien die des modernen Dramas. Paris liefert die besten Bronzen, Kopenhagen das beste Porzellan und London die geschmackvollsten Herren-Artikel. Aus Wien bezieht man die Operetten-Dirigenten, aus Paris die Conférenciers und aus New-York die Konzert- und Theater-Agenten. In Paris spielt man heute Wagner häufiger als irgend einen anderen Opernkomponisten, in London und St. Petersburg sind stehende deutsche Theater, und in Berlin genießt Leoncavallo die Gastfreundschaft des Kaisers. Erst durch die Arbeit des deutschen Theaters wurde Ibsens Ruf europäisch begründet, und den Straußischen Walzer spielt man heute in der ganzen Welt. Unter diesen Umständen bleibt ein Harzer Bergtheater eine Spezialität, und zwar eine archaistische Spezialität, die nur einen ganz kleinen Kreis von Liebhabern finden kann, wie doch wohl der Kassenausweis im letzten Sommer bestätigte.

Das moderne deutsche Kulturtheater hat viel weitere Aufgaben, die allerdings auch auf nationaler Grundlage ruhen. Unsere Schaubühne muß insofern durchaus national sein und immerdar bleiben, als deutsche Schauspieler für deutsche Zuschauer deutsche dramatische Dichtungen — neben den besten des Auslandes — darzustellen haben: das heißt mit den Mitteln und Eigenschaften, die unserem Stamme eigen sind. Wir Deutschen sind nun aber keine Schauspieler-Nation und werden schon deshalb die theatralische Wirkung niemals auf reine Schauspieler-Leistungen aufbauen können. Unser Sinn für die Gesamtheit der künstlerischen Erscheinung, unser Anspruch auf Erschöpfung ihres letzten Gehaltes läßt uns nach einer Bühnenkunst verlangen. Diese Bühnenkunst, die alle übrigen Künste und Kunstarten zu ganz bestimmten, oft kleinen und oft ganz großen Dienst-

Digitized by Google

leistungen heranzieht, ist ein Ausfluß des deutschen Wesens: das auf der Bühnenkunst beruhende deutsche Theater ist ein Nationaltheater. Die Aufgabe des modernen deutschen Theaters als unseres Nationaltheaters ist also: die gesamte Bühnenkunst in den Dienst der Darstellung von rein menschlichen Künstler-Dokumenten zu stellen. Der uns diesen Weg wies, war, wie wir wissen, Richard Wagner. Wie wir ihn beschreiten sollen, davon wird das nächste Mal zu reden sein. Carl Hagemann

Das Lied und sein Text

Es ist eine recht häufige und gewiß sehr Vielen wohlbekannte Erscheinung, daß ein unbedeutender Text unter einer genialen Komposition neues, anderes Leben erhält, — daß er mit ihr emporwächst. Nicht die Fälle meine ich hierbei, wo man den schlechten Text über der guten Musik einfach übersieht — auch das kommt ja vor —, sondern die reichlichen Beispiele dafür, daß ein minderwertiges Gedicht von der Musik wirklich mit emporgehoben wird. Ein Beispiel statt vieler: Schuberts „An die Musik". Das Gedicht, über dem diese Töne stehn, ist, für sich, unbedeutend, stellenweise geschmacklos. Aber es wird ein anderes, größeres mit den Tönen und durch sie. Die Empfindung darin, vorher etwas gesucht, wird natürlich und lebenswarm unter dieser lebenswarmen Musik. Freilich, ein aufmerksamer Beobachter wird auch das Gegenteil nicht selten bemerken: daß ein Gedicht durch die Komposition, und zwar auch durch eine musikalisch gute, an Wirkung einbüßt. Es drängt sich da die Frage auf, ob solch ein Gedicht nicht besser unkomponiert geblieben wäre, und weiter, ob nicht überhaupt Bedingungen und Einschränkungen bei der Wahl der Texte zur Komposition bestehen. Hier soll das kritische Messer einmal angesetzt werden.

Weit ist die Anschauung verbreitet, die ganze lyrische Poesie sei Arbeitsgebiet und Stoff des Komponisten, in das er nur beliebig irgendwo hineinzugreifen brauche. Der Kreis der in Musik gesetzten Dichtungen hat sich in neuerer Zeit immer mehr erweitert; er hat sich auch der Art nach verändert; denn sichtbarlich ist das Streben deutlicher hervorgetreten, keine untergeordneten Gedichte zu komponieren, sondern gerade die wertvollsten, vor allem Goethesche. Früher hatte man wohl gelegentlich den Satz bestätigt: Was zu schlecht ist, um gelesen oder gesprochen zu werden, das wird komponiert. Jetzt heißt es umgekehrt: das beste Gedicht ist für die Komposition gerade gut genug. Auf den ersten Blick erscheint dieser letzte Grundsatz als augenscheinlich richtig und unanfechtbar, der erstere aber als eine offenbare Lächerlichkeit. Ein näheres Zusehen soll erweisen, daß beide gleich Recht oder vielmehr gleich Unrecht haben.

Wir unterscheiden auf dem Gebiet der Malerei sehr wohl zwischen einer Illustration und einem Gemälde an sich. Es wird keinem Menschen einfallen, die Doréschen Illustrationen zur Bibel für selbständige malerische Kunstwerke zu halten und demgemäß einzuschätzen; sie halten sich eng an den Text, auf den sie sich beziehn; sie „illu-

Digitized by Google

strieren" diesen und wollen nicht mehr. Umgekehrt wird niemand daran denken, etwa eine Rembrandtische Kreuzabnahme als eine Illustration zu der betreffenden Stelle des Evangelisten anzusehn. Der Unterschied liegt hierbei, natürlich abgesehen von den künstlerischen Persönlichkeiten, einfach darin, daß in dem einen Falle die Malerei oder die Griffelkunst als Hilfskunst in den Dienst der Poesie tritt, während sie sich im andern Falle von der Dichtung nur anregen läßt und kein Jota ihrer Selbständigkeit und Eigenart aufgibt. Sollte es vielleicht auch Gedichte geben, die — nach dieser Analogie — ihre Selbständigkeit als Kunstwerk aufgeben, wenn sie in ein Verhältnis zur Tonkunst treten, indem sie komponiert werden? — Man wird wohl schon merken, in welchen Bahnen diese kleine Untersuchung wandelt: nämlich in der Verfolgung Lessingscher Spuren. Es ist sehr erklärlich, daß Lessing als Kunstkritiker gerade in unsrer Zeit von Vielen sehr über die Achsel angesehen wird. Er erblickte ja für jede Kunst das Ideal darin, daß sie sich streng in ihren Grenzen halte, daß sie nur mit den ihr eigentümlichen Mitteln wirke; wir dagegen haben es in der Niederwerfung aller Schranken an den Grenzen der verschiedenen Künste gegeneinander bereits bis zum „riechenden Liede" gebracht. Lessing hat bekanntlich in seinem „Laokoon" nur von Poesie und Malerei gehandelt; aber es findet sich in „Anhang und Materialien zum Laokoon" auch einiges über das Wechselverhältnis von Wort und Ton, nur eine ziemlich kurze Notiz, ein unter den Tisch gefallener Brosamen; aber ich glaube, er reicht gerade hin, um über einige künstlerische Dinge zu klären. Die Sätze Lessings führen uns mitten in unsre Frage hinein; sie lauten: „Beider (Poesie und Tonkunst) Zeichen* wirken zwar in der Folge der Zeit, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der anderen entspricht, ist nicht einerlei. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig Worte als möglich zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten, geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein

* „Zeichen" hat bei Lessing einen prägnanten Sinn, etwa = Mittel der Darstellung.

Digitized by Google

sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden." Vielleicht wird gleich hier im Stillen der Einwand gemacht: dies alles sei rein theoretisch gedacht und gefunden, Lessing sei gewiß zu wenig Musikverständiger gewesen, um auf musikalischem Gebiete aus Erfahrung und Beobachtung zu irgend welchen Gesetzen gekommen zu sein; Erfahrung sei nun aber einmal besser als alle Theorie. Dazu sei gesagt, daß der Leser im Folgenden die Lessingsche Maxime und ihre Konsequenzen auch an der Praxis wird messen können.

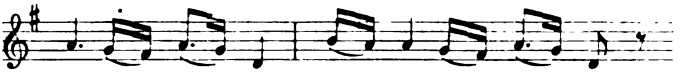
Wort und Ton, so verwandt sie auch sind, unterscheiden sich sehr wesentlich durch das Maß an Zeit, das sie als Ausdrucksmittel beanspruchen; das ist nach Lessing der springende Punkt. Das gesprochene Wort ist der Schnelläufer, der gesungene Ton, oder vielmehr eine Folge von Tönen ist der behaglich wandelnde Spaziergänger. Und wie ein solcher auf seinem Wege ab und zu stehn bleibt, um eine schöne Aussicht recht auszukosten, so ruht die Musik oft auf wenigen Worten des Textes über längere Zeit hin, weil sie nur so deren gemütlichen Inhalt voll erschöpfen kann. Lessing sagt daher, die Texte müßten dieser Eigenart der musikalischen Wirkungsmittel einigermaßen entgegenkommen, sie müßten nicht von der „gedrungenen Art" sein. Was könnte denn ein Gedicht, dessen Schönheit von dieser „gedrungenen" Art ist, an Reizen einbüßen, wenn es in Musik gesetzt wird? Nahezu alles könnt' es verlieren! Und zwar auch bei einer kongenialen oder einer wenigstens mittelguten Komposition. Und das kommt so: durch die zeitliche Überdehnung, die ein solcher Text von der Musik unbedingt erfahren muß, muß diesem mehr oder weniger derjenige Zauber verloren gehn, der in dem Fluß und der Aufeinanderfolge der Worte seinen Ursprung hat. Die Schönheit solches Wortgusses im Gedichte läßt sich nicht mit Händen greifen, aber jeder Mensch mit künstlerischer Empfindungsfähigkeit wird sie durchfühlen, und ebenso wird ihm klar werden, daß sie verloren geht, wenn in der Komposition solche Worte in ihrer Folge verzögert, zeitlich weit getrennt, in ihrer Rhythmik gänzlich verändert werden.

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schlafen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

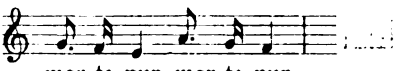
Wie oft ist das komponiert worden, und wie gleich oft ist die musikalische Neuschöpfung weit unter der Wirkung des Gedichtes geblieben! Sollte das immer an der Inferiorität der betreffenden Komponisten gelegen haben? Oder nicht vielmehr eben daran, daß dieses Gedicht, ganz ausgesprochen, im Satz der Worte wie in der Form der Rhythmik, eng und gedrungen ist und darum für die Komposition sich nicht eignet? Auch der große Schubert hat den Goethischen Vers in Musik gesetzt, die Komposition steht unter den Ausgewählten

Digitized by Google

Liedern des ersten Bandes. Man höre sich diese Komposition an, die, wenn auch nicht zu Schuberts besten, doch gewiß zu den mittelguten gehört; man zitiere sich dann selbst die bloßen Dichterworte und vergleiche! Wie werden die Worte in ihrer zeitlichen Zusammengehörigkeit, in ihrem Flusse gedehnt und dadurch ihrer Wirkung entkleidet, z. B. durch Stellen wie:



oder:



Die Ruhe und Wiederholung in der Musik bei „Warte nur, balde" ist besonders empfindlich. Es liegt etwas Schicksalshaftes gerade in dem schnellen, kurzen Eintreten des „balde" auf „warte nur" und dieser ganzen kleinen Zeile auf „die Vöglein schlafen im Walde". Wo ist das nun geblieben? Und doch ist zu sagen, daß solch Verweilen der Töne eines der notwendigsten und mächtigsten musikalischen Darstellungsmittel ist, und daß es bizarr wäre, mit Tönen einem Texte etwa in dem Zeitmaß der Sprechweise, oder annähernd so schnell, zu folgen, um diesem Texte so jene Schönheiten zu erhalten. Dergleichen wäre nur im Secco-Rezitativ möglich, und das kommt hier nicht in Betracht; denn es kommt im eigentlichen Liede kaum je vor.

Doch, weiter zu einem zweiten Punkt von allgemeiner Bedeutung! Wo ist in der musikalischen Bearbeitung des obigen Textes die Reimwirkung Hauch=auch hingeraten? Beim Sprechen ist die Empfindung dieses Reimes, wenn auch schon einigermaßen entfernt, doch noch deutlich; in der Komposition ist sie völlig verloren gegangen; denn man hat durch die ungleich längere Zeitdauer der Töne das „Hauch" oben längst vergessen, wenn am Schlusse das „auch" folgt. Es ist klar, daß — eben wegen dieser Zeitmaß-Ungleichheit beider Schwesterkünste — der Mangel nicht etwa an Schubert liegt, sondern daß jede Komposition, höchstens mit Gradunterschieden, den Mangel ebenso aufweisen müßte. Man wird vielleicht einwenden: ist es denn wirklich ein großer Verlust, wenn ab und zu eine Reimwirkung durch die Musik verloren geht? Darauf kann man wohl sagen: Nein, nicht immer; hie und da kann sogar ein solcher Ausfall des Reimes ganz belanglos sein. Aber ebenso sicher gibt es Stellen in Gedichten, wo der Reim nicht zerfließen und verschwinden darf, ohne daß die Blütenkrone des Gedichts sehr bedenklich entblättert wird. Das reimende Wörtchen „auch" steht in jenem Falle am Schluß des ganzen durchweg gereimten kleinen Gedichts. Hier kann der Reim nicht ohne Schaden fehlen, und ein gleiches gilt für viele ähnliche Fälle. Aber durchaus nicht jeden Reim des Textes hebt die „Vertonung" auf: Ganz ausgesprochen und ohne jeden Rest kommen nur solche Reime zum Schwinden, die schon im Text weit voneinander entfernt sind. Wenn bei einer vierzeiligen Strophe Zeile 1 mit

Digitized by Google

Zeile 2, und 3 mit 4 reimt, so wird bei der Komposition der Reim kaum je verloren gehn; ein Ähnliches gilt, wenn 1 mit 3, und 2 mit 4 reimen, auch in diesem Falle bleibt der Reim, oder wenigstens eine ferne Empfindung von ihm, meist noch erhalten; es müßte schon ein besonders langsames Tempo in der Komposition vorliegen, sehr reichliche Figurationen oder längeres Zwischenspiel der Begleitung, wenn das Bewußtsein des Reimes hier verloren gehen sollte. Gedichte mit solchem Strophenbau würden sich also, wenigstens soweit der Reim und seine Erhaltung in Frage kommt, für die Komposition durchaus eignen. Anders steht es aber, wenn die reimenden Worte schon im Text ziemlich weit voneinander stehn, wie zum Beispiel im obigen Gedicht, oder wie in Sechszeilern, wo 3 und 6 reimen, in Achtzeilern, wenn 1 und 5, 4 und 8 sich im Reime treffen. Viele andere Formen könnte man hier noch aufzählen, vor allem die freier gebauten Strophen; doch das erübrigt sich wohl. Natürlich brauchen auch von dieser letzteren Gedichtgruppe, in der also in der Musik der Reim verloren geht, nicht alle Gedichte von der Komposition auszuscheiden; denn es wird unter ihnen genug geben, bei denen der Reimverlust nicht sehr wesentlich ist, zumal wenn neben dem verloren gehenden, andere, nahe beieinander stehende Reime erhalten bleiben. Es sind ja nicht gerade die hervorragendsten Gedichte, die solchen Aderlaß am Reime vertragen; doch können es ganz gute sein.

Und nun ein dritter, letzter Punkt: Unsre besten Gedichte, und wieder vor allem Goethesche, sind reich an sinnlichem plastischem Ausdruck der Worte. Auch das ist „Gedrungenheit" des Baus, und auch solche Wortplastik reiht sich den Dingen an, die ein Gedicht für die musikalische Komposition mehr oder weniger ungeeignet machen. Denn in solchen Worten, die voll sind von dichterischer Anschaulichkeit, liegt in wenigem viel, und wieder müßte die Musik, will sie gleich viel sagen, sehr viel mehr Zeit brauchen; das würde aber, ist der Wortfluß des Gedichtes im ganzen eng und gepreßt, dann zu den bekannten Mängeln führen. Hier kommt aber noch ein anderes hinzu, das zwar nicht auf Lessing zurückgeht, dessen Richtigkeit man aber doch wohl zugeben wird: Daß nämlich ein einzelnes oder wenige Worte und deren etwaige besondere Anschaulichkeit überhaupt in keinem Falle durch musikalische Mittel charakterisiert werden können. Die musikalische Charakteristik bezieht sich auf Dinge allgemeinerer, unbestimmterer Natur als die dichterische. Sie kann die gewaltige Skala aller Affekte und in allen Gradabstufungen charakterisieren: Heiterkeit, Freude, Jubel — Trauer, Schmerz, Verzweiflung, sie vermag graziösen Scherz und derben Humor darzustellen; in all diesem kann ihre Wirkung die der Worte weit übertreffen und tut es tausendfältig oft. Auch Dinge von etwas mehr umrissener Form als jene Allgemeinempfindungen ist die Musik noch fähig charakteristisch darzustellen, z. B. Vogelstimmen, wie in Beethovens Pastoralsymphonie. Namentlich in neueren Tonwerken ist ja die Differenzierung in der musikalischen Charakteristik sehr weit getrieben worden; es mag da nur an Richard Straußens „Eulenspiegel" erinnert werden, wo eine Posaunenstelle das Todesurteil, ein langer Flötentriller das letzte Atemschnappen des am Galgen han-

Digitized by Google

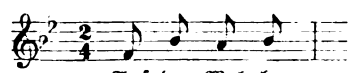
genden Schelmen malt. Mag man aber über die Berechtigung solcher schon recht speziellen Charakteristik in der Musik denken, wie man will (es kommt gerade hier alles auf den einzelnen Fall an): Darüber besteht doch wohl Übereinstimmung, daß diese Spezialisierung kaum so weit gehen kann, ein einzelnes Wort oder eine kurze Wortfolge nach ihrer etwaigen besonderen Anschaulichkeit hin zu charakterisieren; ganz abgesehen davon, daß solche musikalische Kleinarbeit, gesetzt sie wäre möglich, die Einheitlichkeit des Tonwerks schädigen würde.

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz —

Die Stimmung des Nebelglanzes, sie könnte musikalisch sehr wohl herausgebracht werden, aber ob der Nebelglanz Busch und Tal füllt oder etwa bescheint, das kann die Musik wahrhaftig nicht unterschiedlich darstellen. Und doch, welcher Abstand wäre hier zwischen dem uranschaulichen, prachtvollen „Füllest wieder Busch und Tal" und etwa einem „Scheinest über Busch und Tal".

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan, fast eh gedacht.
Der Abend wiegte schon die Erde
Und an den Bergen hing die Nacht.
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Würde etwa diese Strophe komponiert — sie ist es vielleicht schon —, so würden die hervorgehobenen Worte das greifbare, sinnliche Leben einbüßen, davon sie voll sind. Für die Musik wäre es ziemlich gleichgiltig, ob es heißt „Und an den Bergen hing die Nacht" oder vielleicht „Und auf den Bergen lag die Nacht", und ob statt des „wiegte" und „aufgetürmt" ähnliche andere, aber ausdruckslose Worte stünden. Ist es aber nötig zu sagen, daß man einen Text verdirbt, wenn man ihm solche Reize nimmt? Es wird vielleicht eingewandt werden, man nehme sie ihm gar nicht; denn die Worte, wenn sie auch im einzelnen musikalisch nicht charakterisiert werden könnten und sollten, würden ja beim Gesange mitgesprochen, gingen also doch nicht verloren. Aber da wird man beobachten, wie gerade durch die Töne die Aufmerksamkeit so weit vom Worte abgelenkt wird, daß eine besondere Sattheit und Anschaulichkeit eines Wortes nicht mehr zur vollen Aufnahme und Würdigung kommt. Man sehe sich einmal im zweiten Band der Schubertschen Lieder das „Auf dem See" an und zwar die letzte Strophe. Das Lied geht da in den $^2/_4$-Takt über, bei der Stelle:



Der zugehörige Text heißt:

Digitized by Google

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Es ist wohl offensichtlich, daß dieser Text voll steckt von herrlichster dichterischer Plastik, wie: „Weiche Nebel trinken rings die türmende Ferne". Wo ist das im Liede geblieben? Bei unbefangenem Anhören des Schubertschen Liedes wird, glaube ich, zweierlei zugegeben werden müssen: einmal, daß die dichterische Plastik nicht mehr zur Geltung kommt, und dann — eine sehr natürliche Folge davon — daß die Wirkung des Liedes *unter* der des reinen Textes zurückbleibt. Und doch ist die Musik — wie könnte es bei Schubert anders sein! — reizvoll und schön. Die Unzulänglichkeit liegt eben nicht bei Schubert, sondern in der Eigenart der musikalischen Darstellungsmittel; er hätte das Gedicht, oder wenigstens die letzte Strophe, nicht komponieren sollen; denn sie *erfordert* nicht nur keine musikalische Darstellung, sondern sie *verträgt* auch keine. Findet sich die besprochene Anschaulichkeit und Sinnlichkeit des Worts in einem Gedicht nur *hie und da*, recht sparsam, so kann es gewiß noch als kompositionsfähig gelten; denn der Ausfall ist dann gering und kann durch Schönheit der musikalischen Gestaltung leicht wett gemacht werden; nur von den Gedichten, die jenen Reiz des Wortes in Fülle aufweisen, lasse der Komponist die Hand!

In mehrfacher Beziehung zeigt sich also, daß Wortdichtung und Tonkunst, so verwandt sie sind, sich nicht ohne weiteres decken, daß Schönheiten des Textes in der Musik verloren gehn, und daß es darum unkünstlerisch ist, zu glauben, jedes Gedicht könne komponiert werden. Im Eingang wurde von dem grundlegenden Unterschied zwischen einem selbständigen guten Gemälde und einer malerischen Illustration gesprochen. Jetzt wird es klar sein, warum diese Analogie herangezogen wurde: Ein Dichtertext *mit den besonderen Reizen*, von denen in dieser Arbeit die Rede ist, wird dadurch, daß er in Musik gesetzt wird, vom selbständigen Kunstwerk zur Illustration; denn nunmehr hat das Gedicht sich einiger reizvoller Wirkungen begeben, die durchaus zu den Darstellungsmitteln der Poesie gehören; es ist in den Dienst der Tonkunst getreten, genau ebenso, wie eine malerische Illustration in den Dienst eines Textes tritt, dabei die Freiheit aufgebend, die eigenen Darstellungsmittel ungehindert zu entfalten. Gleichberechtigt und als selbständiges Kunstwerk tritt dagegen ein Text bei der Komposition dann auf, wenn er wertvoll ist, ohne gerade die besprochenen Schönheiten aufzuweisen; denn solchem geht durch die Musik nichts von seinem Reize verloren, er braucht nichts aufzugeben von Wirkungen, die in den Mitteln der Dichtkunst gegeben sind. Daß es Gedichte dieser Art reichlich genug gibt, bedarf wohl kaum der Erwähnung; es sind die kom-

Digitized by Google

positionsfähigen, ja kompositionsbedürftigen; von ihnen wird noch die Rede sein.

Noch ein Einwand könnte wohl gemacht werden: Die Grundsätze, die hier aufgestellt wurden, sind von der älteren Liedform hergeleitet und an ihr gemessen und geprüft. Seither hat das Lied sich aber gewaltig weiterentwickelt, nach der Komplizierung und Differenzierung des Ausdrucks hin. Wie steht's damit? Wird die kleine Kunstgrenzen-Festung nicht mühelos von dem schweren Geschütz moderner Liederkomposition eingelegt?

Auf drei Punkte wurde hingewiesen, die kompositionshindernd sein können: Entfernt stehende, aber notwendige Reime; ein enger Wortfluß; reiche Anschaulichkeit des Worts. Daß hinsichtlich des Schwindens entfernterer Reime die Dinge beim älteren Lied genau ebenso sich gestalten müssen, wie beim modernsten, ist ohne weiteres klar; doch das ist der unwichtigste Punkt; denn selten wird solcher Verlust für sich allein einen Text so schädigen, daß der Komponist ihn darum aufgeben sollte. Wichtiger sind die beiden noch genannten Eigenschaften: gedrängter Wortfluß, reiche Wortanschaulichkeit, die übrigens meist mit einander verbunden vorkommen, so daß ihre gesonderte Betrachtung eigentlich nur der genaueren Analyse wegen geschieht. Diese Stilbesonderheiten vieler unserer allerbesten Gedichte sind vorhin als kompositionsfeindlich erkannt worden. Nun fragt es sich, ob das moderne Lied den Knoten gelöst, das Ungefügige gefügig gemacht hat. Statt allen Theoretisierens Beispiele! Ich nenne da Nietzsches „Nachtlied", von Arnold Mendelssohn komponiert. Nur der Anfang des Gedichts ist in Musik gesetzt. Ein herrlicher Text, und eine Komposition voller Schönheit und Tiefe! Aber ist das noch Nietzsches Gedicht, über dem diese Töne stehen? Seine Stimmung und seine Züge im großen; ganz gewiß! Aber auch seine Form? Nimmermehr! Der Nietzschesche Text heißt:

Nacht ist es:
Nun reden lauter alle springenden Brunnen.
Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.
Nacht ist es:
Nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden.
Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.
Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir;
das will laut werden.
Eine Begierde nach Liebe ist in mir,
die redet selber die Sprache der Liebe.

Im komponierten Text kommen nun einige kürzere, in der Musik begründete Textwiederholungen vor; es heißt da z. B.:

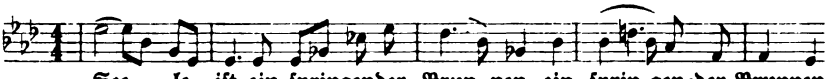
Nacht ist es, Nacht,
Nun reden lauter alle springenden Brunnen,
Und auch meine Seele, meine Seele, ist ein springender Brunnen,
ein springender Brunnen

und ebenso:

„Das Lied eines Liebenden, das Lied eines Liebenden",
„Die Sprache der Liebe, die Sprache der Liebe."

Digitized by Google

Es ist klar, der Formbau des Dichtertextes ist hier zerstört; Wortfluß und Rhythmik sind gedehnt, verändert, ganz anders geworden. Das angehängte „ein springender Brunnen" und die anderen Wiederholungen wirken kleinlich in der Großzügigkeit des ursprünglichen Textes. Und doch hat der Komponist diese Textdehnungen nicht zum Spaß vorgenommen; sie sind eben ein fundamentales Bedürfnis der musikalischen Darstellungsmittel, weil diese zur vollen Gestaltung des Gefühlsgehaltes eines Textes längerer Zeit bedürfen, als das gesprochene Wort, und an besonders eindringlichen Stellen des Textes haften müssen; davon wurde ja ausführlich gehandelt. Ein Notenbeispiel aus diesem Liede wird zeigen, wie geradezu selbstverständlich und notwendig diese Textdehnungen für den Komponisten waren.



Man sieht, wie die musikalische Wendung über der Textwiederholung „ein springender Brunnen" eine natürliche, reizvolle Folge und zugleich Abschluß des begonnenen Melodienflusses ist. An den Stellen der übrigen Wortwiederholungen liegt die Sache musikalisch ganz ähnlich.

Bei aller Schönheit der Komposition hat hier also der Text an Reiz und Wirkung doch wesentlich eingebüßt. Man muß sich klar sein, daß das Gedicht Nietzsches in der Komposition nicht als das dichterische und sprachliche Kunstwerk in die Erscheinung tritt, das es wirklich ist, sondern nur gewissermaßen als Rohmaterial, das nach den Bedürfnissen der Musik behandelt ist. Das mag angängig sein, — obwohl es eigentlich den schuldigen Respekt vor solcher dichterischer Schöpfung vermissen läßt —, nur darf man dann nicht glauben, Nietzsches Gedicht *als solches* komponiert zu haben.

Noch zwei moderne Lieder, beide von Hugo Wolf, seien hier in die Betrachtung gezogen: „In dem Schatten meiner Locken" (Kw. XIV, 1) aus dem Spanischen Liederbuch und „Um Mitternacht" (Kw. XIII, 17) von Mörike. Beide sind hervorragend gute Gedichte; aber während das eine kompositionsgeeignet, kompositionsdürstig geradezu, erscheint, ist das andere ein für die Komposition ausgesprochen ungeeigneter Text; sie sollen deshalb einander gegenübergestellt werden. Beide Lieder können unter den Notenbeilagen des Kunstwarts eingesehen werden. Zuerst das Lied Mörikes. Sein wunderbar schöner Text ist von einer geradezu erstaunlichen Anschaulichkeit und Sinnfälligkeit, im einzelnen Worte, in Wortfolgen; das liegt offen am Tage. Hier wird überhaupt nichts geschildert, alles *geschieht* vor uns, nichts *ist* in diesem Gedichte, alles *wird*. Nun lasse man sich das Lied vorsingen und vorspielen, das übrigens an Sänger wie Spieler hohe Anforderungen stellt. Daß die eigenartige, geheimnisvolle Mitternachtsstimmung, die im Texte liegt, in der Komposition voll herauskommt, ist ganz zweifellos; sie ist in der Musik vielleicht noch vertiefter, noch eindringlicher. Aber wie steht's mit den Einzelheiten? Etwa mit der prachtvollen Textstelle: „Ihr Auge sieht die

Digitized by Google

goldne Wage nun der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn"? Es ist dieser Anschaulichkeit auch musikalisch nachgefolgt: Die Ruhe und Müdigkeit der Natur spiegelt sich musikalisch in einer ausgesprochenen Monotonie in der Führung der Gesangstimme an der zitierten Stelle. Auch ist die Stille und Ruhe, wie in dem Begleittext im Kunstwart dargetan wurde, in dem langen Verhalt auf „ruhn" betont, der mit nach d-moll herübergezogen ist. Und doch, trotz allem: Der Text wird hier geschädigt; die außerordentliche Sinnfälligkeit und Plastik dieser Worte kommt fast gar nicht mehr zur Geltung: musikalisch kann sie im einzelnen doch nicht nachgestaltet werden; und daß sie in den beim Gesange mitgesprochenen Worten noch gewürdigt werde, dazu haben Ohr und Hirn mit der Aufnahme und Verarbeitung des Tonwerks zu viel zu tun.* Man muß das nachprüfen, um es sich zum Bewußtsein zu bringen.

Und nun zu dem Gegenstück, zu dem Text des spanischen Liederbuches. Ein reizendes Gedicht, um das alle Grazien schweben! Doch dabei nichts von jenen Dingen, die in der Musik verloren gehen müssen; namentlich wird man hier vergebens nach den tiefen Anschaulichkeiten der Worte Mörikes suchen — es führen eben viele Wege zur dichterischen Schönheit. Die Reime stehen ziemlich nah beieinander und bleiben, meistenteils wenigstens, in der Komposition erhalten. Die musikalische Gestaltungskraft Wolfs hat diesen für die Komposition wie geschaffenen Text denn auch wirklich an Wirkung noch gesteigert; das wird gewiß jeder schon beim ersten Anhören empfinden. Ich möchte auf eine Stelle in diesem Texte besonders hinweisen, weil man hier im Lesen schon eine Ergänzung durch die Musik geradezu als Notwendigkeit empfindet; das ist die Stelle: „Weck' ich ihn nun auf? — Ach nein!" In der Deklamation würden wir hinter „auf" eine Pause machen, und dann mit „ach nein" fortfahren. Aber eine Pause wäre hier recht nichtssagend, und doch sollte hier viel ge-

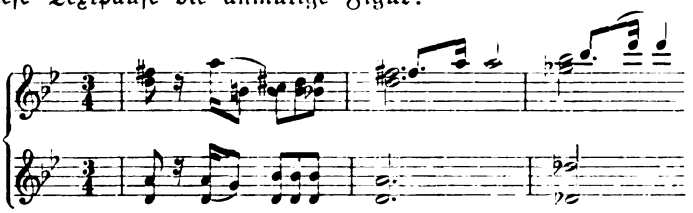
---

* Vielleicht liegt es an der vom Verfasser erwähnten und vielleicht von ihm selbst nicht ganz überwundenen musikalischen Schwierigkeit der Wolfschen Komposition, daß er nicht erkannt hat, wie wundervoll gerade in ihr der Musiker den Dichter erfaßt und die intimsten Reize des Gedichtes wiedergegeben hat. Wir haben gerade bei diesem Gedichte an mehr als einem Hörer erlebt, daß er erst über die Töne hinweg zum Verständnis dieser Wunderschöpfung der Lyrik kam. Was einem eher aufgeht, der das Mörike-Wolfsche Lied hört, ob der „Text" oder die „Musik", das wird wohl davon abhängen, ob man überhaupt für Wort- oder für Tonkunst empfänglicher ist.

Natürlich bedeutet diese kleine Verschiedenheit in der Diagnose auf den einzelnen Fall keine prinzipielle Meinungsverschiedenheit zwischen dem Herrn Verfasser und uns. Trotzdem aber möchten wir gleich hier betonen, daß wir mit seinen interessanten Ausführungen nur eine Anregung zum Betrachten seines Problems bieten wollen, also nicht etwa glauben, schon eine Lösung unterbreiten zu können. Und sehr würde uns mißverstehen, wer aus diesem Beitrag etwas wie eine Warnung an unsre Komponisten heraushören wollte, keine „schwierigen" Texte mehr zu wählen. Wie tief ins Land der Texte hinein der Komponist erobernd mit dem Rechte des Starken vordringen kann, das hat gerade Hugo Wolf zum Staunen bewiesen und immer zu gunsten innerlicher Kunst. Erwägungen wie die Brandts sind klärend für den Betrachter darüber, wo überhaupt Schwierigkeiten bestehen, aber gerade das Ueberwinden dieser Schwierigkeiten wird manchen Künstler locken. Darin sehen wir unserseits kein Unheil, sondern ein Glück. Kw-L

Digitized by Google

sagt werden, denn hier liegt in der Pause des Wortes eine hohe Welle von Gefühlen, die durch das Herz des Mädchens geht, — bis es zu dem Entschlusse kommt: „Ach nein". In diese Pause muß die Musik eintreten; man fühlt das; diese im Gedicht unausgesprochenen Gefühle müssen durch Töne gestaltet werden. In unserem Liede tritt in diese Textpause die anmutige Figur:



Unsre Beispiele haben wohl gezeigt (und viel andere würden ein gleiches tun): daß auch für die moderne Liederkomposition die Unterscheidung zwischen kompositions-geeigneten und -ungeeigneten Gedichten zu Recht besteht.

Aber der Komponist hat darum keine Not an Gedichtstoffen. Soll er auch die Hand lassen von Gedichten mit ganz bestimmten Besonderheiten, die in diesem und durch diese immer hervorragend schön sind, es bleiben ihm sehr viel andere Gedichttexte, die jene Besonderheiten nicht haben und doch wertvoll sind. Sie sind des Komponisten gegebener Stoff. Solche in großer Zahl hier aufzuführen, kann natürlich die Absicht nicht sein; sie finden sich bei jedem Dichter, der überhaupt Gutes geschaffen hat. So hat auch Mörike Texte, die durch die Komposition ergänzt und an Wirkung erhöht werden. Man sehe sich nur die Kompositionen Hugo Wolfs „Der Tambour" (Kw. XIII, 12) und „Denk es, o Seele" (Kw. XIII, 17) an, die der Kunstwart gleichfalls in Noten gebracht hat. Das sind wahrhaftig schöne Gedichte, doch enthalten sie nichts von jenen Reizen, die in der Musik umgebracht werden; dagegen haben beide, jedes in seiner Art, etwas wundervoll Volkstümliches. Selbst bei Goethe, dessen Gedichtstil doch so oft alle Attribute der Kompositionsfeindlichkeit aufweist, findet man Gedichte, wunderschöne, deren Natur in keiner Beziehung der Komposition Schwierigkeiten entgegensetzt. Eines von vielen: „Das Veilchen". Das ist denn auch, von Mozarts Gnaden, zu einem herrlichen Liede geworden. Vor allem aber muß bei Gedichten dieser Artung Heine genannt werden. Man gehe eine größere Zahl seiner Gedichte durch: Wir finden da nichts von einem engen gedrängten Fluß der Worte; die Wortführung ist schon etwas gedehnter, breiter; auch den prägnanten, anschaulichen Wortgebilden begegnen wir bei Heine selten. Es bleiben ferner — und das ist bei Heine für den Komponisten besonders wichtig — seine Reime in der Musik unverloren; denn die Strophe ist bei ihm fast durchweg vierzeilig, und es reimen entweder Zeile 1 mit 2 und Zeile 3 mit 4, oder 1 mit 3 und 2 mit 4. Versmaße mit entfernter stehenden Reimen sind bei Heine recht selten. Daß Kompositionen Heinescher Texte wirklich die Wirkung der Worte erreichen, oft übertreffen, können wir uns jeden Augenblick am Schumannschen Heinezyklus zur Empfindung bringen.

Digitized by Google

Aber der moderne Komponist will auch moderne Texte. Gewiß; doch wähle er auch hier mit Beobachtung der besprochenen Einschränkungen. So sei er bei Dehmel auf seiner Hut: Ein gedrängter Wortfluß, reiche und kräftige Anschaulichkeit sind der Lyrik dieses Dichters in hohem Grade eigen. In größerer Zahl findet man wohl unter den Gedichten Falkes und Liliencrons solche, die schön und doch zur Komposition geeignet sind; es sei von vielen nur „Bruder Liederlich" von Liliencron genannt; dieser Text ruft geradezu nach der Komposition.

Georg Brandt

Lose Blätter

Rätsel

Vorbemerkung: Wir geben heut an dieser Stelle Anschauungsbilder für den Satz, daß das Rätsel nicht Verstandesübung sei, sondern eine Schleifstätte plastischer Anschauung (vgl. den Aufsatz). Zu irgend welchen Büchern, die mehr hergäben, können wir leider nicht weisen: es gibt keine. Die Rätselsammlungen — mit Ausnahme der alten und etwas veralteten, welche Simrock in seinen Volksbüchern gab (Band 7) — sind zumeist entweder schlecht oder rein wissenschaftlich. Im letzteren Fall können sie eher abschrecken als anregen. Wenn man etwa in der wissenschaftlich angesehen vorzüglichen Wossidloschen Sammlung Mecklenburger Volksrätsel von einem schon an sich schwachen Rätsel 150 Varianten lesen soll, ehe etwas Neues kommt, so wird einem übel: zumal wenn dann vielleicht auch die nächsten hundert oder zweihundert Formen ästhetisch wertlos sind. Schlimmer freilich sind solche Machwerke wie Friedreichs Geschichte des Rätsels (1860), eine kritiklose Uebereinanderhäufung von fast durchweg schlechtem Material.

Unsere Auswahl muß sich leider der Raumersparnis wegen auf das Rätsel der Gegenwart beschränken, an dem unsere These über die ästhetische Bedeutung dieser Kunstform sich am deutlichsten erprobt. Nur ein Stück aus einem alten Wettsingen um den Kranz geben wir (Abt. I), einige „Jägerschreie" (Abt. II), endlich eine Auswahl aus dem Straßburger Rätselbuch von 1506 (Abt. III). Diese Stücke gewissermaßen als historischen Auftakt. Man muß sie lesen, wie man Dürersche Holzschnitte besieht. Wir glauben, daß man sich der schalkhaften Treuherzigkeit im Kranzsingen, dem Waldduft und der Frische der Jägerschreie, dem derben Humor im Straßburger Rätselbuch nicht wird entziehen können. Unsere eigentliche Sammlung (Abt. IV) umfaßt eine Reihe in der Gegenwart gesammelter Volksrätsel. Zum Beschluß geben wir ein kleines Stück, das diese Art Phantasie bei der Arbeit zeigt.

Unser Augenmerk bei der Aneinanderreihung war lediglich darauf gerichtet, daß die Phantasie leicht von einem zum andern gleite. Und wenn jemand den Schlußeindruck haben sollte, einige Herbst- und Wintertage in einer ländlichen Wirtschaft zugebracht zu haben, so mag er das als Zugabe betrachten.

Die geschlossene Stimmung, welche die Sammlung, wie wir hoffen, allerdings vermitteln wird, ist nicht dadurch erreicht, daß wir irgendwelche Materien — etwa städtisches Leben — willkürlich fortließen. Sondern wir haben zunächst aus den Unmassen von Sammlungen, die sich in den ger-

Digitized by Google

manistischen und volkskundlichen Zeitschriften und Büchern verstreut finden, nach rein ästhetischen Gesichtspunkten das Wertvollste ausgesucht, und erst dabei hat sich erwiesen, daß in der Tat die Volksdichtung auf diesem Gebiet, soweit sie dichterisch echt ist, über den dörflichen Gesichtskreis nirgends hinausgeht. Das bedeutet nicht sowohl, daß man zur Zeit der Städtebildung schon nicht mehr gedichtet hat, als vielmehr, daß in den Städten die alte Tradition untergegangen ist. Die Sammlung von 1506 beschränkt sich noch nicht auf das Land. Das einzige einigermaßen brauchbare Rätsel, das wir über einen zweifellos städtischen Gegenstand lebendig fanden, war die Scherzfrage: „Worüm warden de Fabrikschorsteins so hoch bu't? — Dat bi 'ne Sündflut dat Water nich baben (oben) rin löppt". Und dies Rätsel scheint uns auch mehr die Anschauung des Dörflers über diese ganze städtische Kultur zu geben, als ein Produkt städtischen Humors zu sein.

Wir bitten nun nochmals darauf zu achten, mit welcher erstaunlichen Schlagkraft jedesmal das vollständige Anschauungsbild hingestellt ist. Selbst für die Scherzfragen gilt das. Sie sind Formen, um mit besonderer Energie auf etwas Charakteristisches aufmerksam zu machen. Z. B.: Es ist der Stolz des Landmanns, grade Furchen zu ziehen, und viel Schelten wird darauf verwendet, schiefes Pflügen zu tadeln. Es gibt indessen einen Trost sehr einfacher Art. Daß nämlich solche Schönheitsfehler schließlich keinen Schaden anrichten. Diese einfache Tatsache, auf die sich der gescholtene Knecht oft genug zurückziehen mag, drückt die Scherzfrage (IV, 74) plastisch genug aus.

Dann sei auch hier noch einmal darauf hingewiesen, wie das Rätsel das Sprachmaterial neu zu kneten liebt, um ein mit den gewöhnlichen Ausdrucksmitteln nicht charakteristisch genug herauskommendes Bild auch durch den bloßen Ton zu zeichnen. So nicht nur, wenn die Stimme eines Tieres gezeichnet wird, wie das Klappern des Storches im „Schnarrabach" (IV, 60) sondern auch etwa um die Form des sich kräuselnden Grünkohls zu malen: Krickel krackel krus' (IV, 62), ja das Gefühl des Schläfrigwerdens „Ohle, Ohle" (IV, 40). Doch hier möge nun der Leser seine vergnüglichen Entdeckungen des weiteren selbst machen.

Ueber die Voraussetzungen einer Sammlung wie der, von welcher hier eine kleine Probe vorgelegt wird, habe ich mich unlängst im Kunstwart (H. 19, S. 368, „Edles Material") ausgesprochen. Vielleicht kann ich später einmal die ganze Sammlung, die auch ältern Stoff und andere Völker umfaßt, veröffentlichen. A B

*

I. Kranzsingen (um 1570 als fliegendes Blatt gedruckt) vgl. Uhland, Volksliedersammlung Nr. 3.

Jungfrau wohlan, so merkt mich eben,
Ich will euch eine Frag aufgeben;
Könnt ihr mirs singen oder sagen,
Euer Kränzlein sollt ihr länger tragen.
Jungfrau, sagt mir zu dieser Frist,
Welches die mittelste Blum im Kränzlein ist?
Der Blümlein sind eben viel zu sehn,
Die in diesem Kränzlein stehn.

Digitized by Google

Ich hör ein großes Schweigen:
Das Kränzlein will mir bleiben.
So merkt mich, liebe Jungfrau mein:
Ihr mögt die mittelste Blum im Kränzlein sein.

So komm ich her vor euch getreten,
Und hab euch zweimal schon gebeten,
Und bitt euch, zart Jungfräuelein,
Zum drittenmal um euer Kränzelein.
Jungfrau hebt auf die schneeweiße Hand
Und gebt dem Kränzlein einen Schwank
Und setzt mir's auf mein gelbes Haar,
Das wie ein Igel sieht fürwahr.

II. Weidsprüche und Jägerschreie, meist in Rätselform (um 1500 bis 1700 aufgezeichnet). Ludwig Uhland hat daraus einen Lebenslauf des edeln Hirsches in Rätseln ausgesucht:

Höre, Weidmann, kannst Du mir sagen:
Wer hat den edeln Hirsch vor Sonne und Mond über den Weg getragen?
Wie kann er über den Weg sein kommen,
Hat ihn weder Sonne noch Mond vernommen?
Das will ich Dir wohl sagen schone: die liebste Mutter sein
Trug den edeln Hirsch über den Weg hinein.

Jo ho ho, mein lieber Weidmann,
Sag mir an: was hat der edle Hirsch vernommen,
Wie er ist hochwacht von seiner Mutter Leib gekommen?
Das will ich Dir wohl sagen: den Tag, den Sonnenschein
Hat er vernommen sein,
Und auf einer grünen Heide
Hat er vernommen seine Weide.

Weidmann, lieber Weidmann hübsch und fein:
Was gehet hochwacht vor dem edlen Hirsch von den Feldern gen Holze ein?
Das kann ich Dir wohl sagen:
Der helle Morgenstern, der Schatten und der Atem sein
Gehet vor dem edlen Hirsch von Feldern gen Holze ein. . . .

Weidmann, lieber Weidmann hübsch und fein,
Sag mir: wann mag der edle Hirsch am besten gesund sein?
Das kann ich Dir wohl sagen für: wann die Jäger sitzen und trinken
Bier und Wein,
Pflegt der Hirsch am allergesündesten zu sein.

Lieber Jäger jung, tu mir kund:
Was macht den edlen Hirsch wund
Und den Jäger gesund?
Der Jäger und sein Leithund
Machen den edlen Hirsch wund,
Und eine schöne Jungfrau macht den Jäger gesund.

Sag an, mein lieber Weidmann:
Wie spricht der Wolf den edlen Hirsch im Winter an?
„Wohl auf, wohl auf, Du dürrer Knab, Du mußt in meinen Magen,
Do will ich Dich wohl durch den rauhen Wald hintragen."

Digitized by Google

III. Aus dem Straßburger Rätſelbuch von 1506. (Neu herausgegeben von Butſch, Straßburg, 1876.)

1. Rot. (Rate:) Ich ſach drei Starke, waren faſt groß,
Ihr Arbeit war on Underloß
Der eine ſprach: ich wollt, daß Nacht wär,
Der ander: des Tags ich begehr,
Der dritt: es ſei Nacht oder Tag,
Kein Ruh ich nimmer haben mag.
Antw.: Die Sonne, der Mond und der Wind.

2. Ratent Jung und Alt, was das ſei:
Es mags tun jedermann frei.
Allein einer, zwen oder drei,
Wo ſie das ſelbig würden treiben.
In der Stadt dörften ſie nit bleiben,
Müßten hinaus von Kinden und Weiben.
Antw.: Wann der Kuhhirt, Säuhirt oder Geißhirt in die Hörner blaſen, ſo müſſen ſie mit ihrem Viech zu dem Tor hinaus, das dörften (brauchen) die andern nit tun, wie oft ſie blaſen.

3. Ein Frag: Waſ̄ Gott nit hab,
Der Papſt ſelten
Und der gemeine Mann täglich.
Antw.: Gott hat kein der ihm gleich ꝛc.

4. Ein Frag: Wofür die Bauern unſern Herrgott am meiſten bittent?
Antw.: Für die Reiſigenpferd; dann wo die ſelbigen abgingen, ſo würden die Edelleut die Bauren mit Spornen reiten.

5. Ein Frag: Wie viel Zuber voll Waſſers in dem Meer ſein.
Antw.: Wann einer groß genug wär', ſo dörft man keines mehr ꝛc.

6. Welchs unter Eier und Käs minder Sünd ſei am Freitage zu eſſen?
Antw.: Der Käs, denn ſo die Kuh ein halb Jahr darüber ſäß zu brüten, würd dennoch kein Kalb daraus, als ob dem Ei ein Huhn.

7. Was iſt groß als ein Fauſt
Und treibt ein groß Heerd Viechs̄ heraus?
Antw.: Ein Bürſt (Haarbürſte).

8. Ein Tag 40 oder 50 par Schuh zu machen.
Antw.: Nimm als viel Stiefel, ſchneid die ab ſo hoch Du die Schuh haben wilt.

9. Wenn man es hört, ſo erſchrickt man und hörts nit gern,
Hots doch je länger je lieber.
Antw.: Ein Pferdseiſen, ſo das ein Reuter uf dem Felde hört klappern, daß es abfallen will, erſchrickt er, und ſo er länger hört, ſo er mehr hofft, das ſelbig in die Herberg zu bringen.

10. Welchs̄ das getreuſt Tier ſei.
Antw.: Ein Laus, die läßt ſich mit eim henken, bleibt bei ihm bis in Tod.

11. Welcher unter eim Roller (Kutſcher) und dem Henker der frumſt ſei?
Antw.: Der Henker, Urſach: der ſelbig führt das leicht böſ Volk aus der Stadt von den Leuten, ſo führt ſie der Roller hinein.

Digitized by Google

12. Wer die Gewaltigsten in der Stadt sein.
Antw.: Die Scherer, die greiffen eim in den Mund und an Bart, das will von andern nit gelitten werden ꝛc.

13. Was das Freidigest in der Mühl sei.
Antw.: Des Müllers Hemd: es erwischt am Morgen einen Dieb beim Hals, fällt ihn frei unverzagt an.

14. Wann das gemein Volk den Priestern die höchst Gehorsam beweisen?
Antw.: So die Prediger zu Beschluß sprechen: . . . Gehet hin ꝛc. So bringt das Volk mit Gewalt zu der Kirchen hinaus und seind der Türen oft zu wenig.

15. Worauf staht der Christen Glaub?
Antw.: Uf einer Kalbshaut, oder uf alten Lumpen, das ist Papier.

16. Wie die Maulwelfen (Maulwürfe) in den Garten und in den Wiesen oder Matten zu vertreiben sind.
Antw.: Blester (Pflastere) . . die selbigen mit Steinen, so schaffen sie nichts mehr do ꝛc.

IV. Deutsche Volksrätsel aus neuerer Zeit.

1. Es ist eine kleine Türe aber die ganze Welt kann da durch gehn. — Auge.

2. Großmutter, was ist denn das?
Hinter der Höll rumpelt was;
's is kein Fuchs, 's is kein Has,
Großmutter, was ist denn das? — Feuer im Ofen.

3. Es hängt ein Mann an der Wand und baumelt mit dem Fuße. — Uhr.

4. Es rumpelt und pumpelt in der hölzernen Kapelle. — Butterfaß.

5. Wat is dat, wat in de Eck steit un in alle Ecken kickt,
Un wenn he dat Kicken hett dahn,
Denn geit he in sein Eck wedder stahn. — Besen.

6. Es geht was die Treppe hinauf und trappt nicht. — Rauch.

7. Entepetente leech up de Bänk,
Entepetente feel von de Bänk;
Do kemen de Herren von Hickenhacken,
Kunnen Entepetente nich wedder heil maken. — Ei, Hühner.

8. Es rennt was die Stiege hinab und sein Schwanz wird immer länger. — Garnknäuel.

9. Es is wos im Keller, m'r ka 50 Pfer dervor spanne, unds gieht net naus. — Sonnenschein.

10. Dor sitt'n oll Mann up de Dack,
De rookt alle Dag' sien dree Piep Toback. — Schornstein.

11. Et kickt äwert (übers) Dack on heft (hat) keine Ogn nich. — Leiter.

12. Es guckt eppes (etwas) zum Bodeloch raus
On fletscht die Zee (Zähne). — Rechen.

13. Es lauft etwas ums Haus
Und wirft Teller aus. — Kuh.

Digitized by Google

14. Es ritt ein Männchen über Land,
Gewickelt und gewackelt,
Hatt ein Kleid von lauter Tand,
Gezickelt und gezackelt. — Schmetterling.

15. Ringel rangel börch'n Tuun (Zaun)
Up beid Siden swart un bruun. — Brombeere.

16. Hans Pralle
Fällt vom Stalle,
Will ween'n
Un hat kaine Ogen. — Erbsen.

17. Es steht was hinter dem Haus,
Guckt blitzblau über die Mauer 'naus. Pflaumenbaum.

18. Hevt ji nig seen dat grote Ding,
Dat gustern Avend upn' Karkhof ging?
Roe Strumpe un lange Been',
Ik hev' nog min Leven son Ding nig seen. — Storch.

19. Ah Ah Ah
Wer löppt mi ümmer nah?
't is en lütten swarten Mann,
De nich lesen un beten kann. — Schatten.

20. Wat schrit ömmer: Drinke, Drinke,
On wenn't an't Water kömmt,
Denn drinkt et doch nich? — Kuhglocke.

21. Hanterlantant
Gieng über Land
Hat keiner mehr Füße
Als Hanterlantant. — Egge.

22. O Du chline (kleiner), chline Zwerg
Witt Du no nig (noch nicht) us em Herd (Erdboden)?
„O Du großer G'hür (Heuriger)
Bi (bin) vor Dir i der Schü'r (Scheuer, Scheune)!" — Roggen und Gerste (der Roggen spricht zur Gerste, die Gerste antwortet).

23. Es geht ein Ding zum Tor hinaus,
Reckt die Hörner hinten hinaus. — Pflug.

24. Speigel blink, Speigel blank
Geiht de ganze Strat entlang. — Fensterreihe.

25. Veer lüttje Dierns lopt achter 'nanner her,
Hebbt all en witt'n Plaatn (Schürze) vör
Un kriegt sick nich to faat. — Mühlenflügel.

26. Ein langer Narr, ein dürrer Mann
Hat hunderttausend Schellen an. Pappel.

27. Wat is noch lütter as de lüttst Müch (kleinste Mücke)?
Ehr Og (ihr Auge).

28. Gräun as Gras
Witt as Flaß (Flachs)
Hett en Töppel as en Kiwit
Un is doch kein Kiwit. — Binse.

Digitized by Google

29. Da kummt'n Mann von Seeland
Hett'n Rock so lang,
Plaat bi Plaat
Un gor keen Naht,
Rad mal, wat ist dat. — Fisch.

30. Ik wait en Mänken, dat wäsket (wäscht) sik alle Dage
Jo länger at et sik wäsket,
Jo swärter at et wärt. — Wasserrad.

31. Der arme Tropf
Hat ein' Hut und kein' Kopf,
Und hat dazu
Nur ein' Fuß und kein' Schuh. — Pilz.

32. Vom Baum fiel just der Huckepack,
Da saß 'm auf dem Kopf die Kapp,
Da kam ein Ding mit vier Bein,
Und trug den Huckepack im Bauche heim. — Eichel und Schwein.

33. Hölderdebölder
Löpt över de Sölder,
On seve Mannshieren (sieben Mannsherren)
Können Hölderdebölder net kieren (kehren = abwehren). —
Donner.

34. Hackelgefackel
Wol öwer den Acker
Wol öwer den See
Kann fixer lopen als Hirsch un Reh. — Regen.

35. Auf dem Lehme läuft er, in dem Sande geht er ohne Spektakel. —
Regen.

36. Deck ging e mal op Korke (Pantoffeln)
De Himmel wör beschworke, (bewölkt, dunkel)
De Erd' wör Awendrot. — Trug eine Laterne.

37. Sind mehr als hundert Geschwisterli
De eine schenkt dem andern i,
Sie schlürfen all und alle
Der letzte läßts loh falle. — Pappel nach dem Regen.

38. Ich weet en Denk (Ding)
So kleen wi en Buen (Bohne)
Mäkt et ganz Hus schuen (schön). — Licht.

39. Am Tag isch es e Leitere
Und z' Nacht isch es e Stange. — Schnürsenkel am Schuh.

40. Ole, Ole,
He seet bi mi upn Stohle
He wenk (winkte) mi, ick wehr mi
He würr (wurde) mi so sööt (süße)
Vergüng mi Ogen un Fööt (Füße). — Schlaf.

41. Wat is dat Best an de Flöh? — Dat se keen Hoofisen (Hufeisen) up hebben, süß slögen se eenen de Rippen in.

Digitized by Google

42. Es kukt eine Jungfer aus dem Haus
Sie hat Staketlein um das Haus. — Auge.

43. Dor hängt wat an der Wand,
Dat giwwt mi jeden Morgen de Hand. — Handtuch.

44. Timmerl Tammerl
Tanzt im Kammerl
Ist ein beinernes Gitter vor. — Zunge.

45. Schwarze Glucke huckt auf roten Eiern. — Kessel über Kohlen.

46. Wat is dat grötst Unrecht in de Kök (Küche)? — Dat de letzt Klump (Kloß) mit tau irst rut kümmt.

47. Es liggt int Holt und sagt immer sipp sapp. — Der Teig beim Kneten.

48. Es ist nur so dick wie ein Katzenkopf
Und hebt doch ein halbes Malter Mehl auf. — Sauerteig.

49. Wann ist der Himmel viereckig? — Wenn man zum Schornstein hinausseht.

50. Es ist ein Tierl
Heißt Fißlfissierl,
Es hat sich vermessen,
Mit König und Kaiser zu essen. — Fliege.

51. Wecker sünd de dree dummsten Kreaturen? — De Zäg (Ziege), de Pogg (Frosch) un de Frugenslüd': De Zäg, wenn de midden in't Gras steiht, secht se liker (gleichwohl) ümmer: Mäh! (Mehr!); de Pogg, de secht ümmer: wat ward't? wat ward't? un er antwurt keener; un de Frugenslüd', wenn de 'n lütt Kind sülben up'n Arm hebben, fragen se likers: wo büssing Du (wo bist Du), mien Höhning, wo büssing Du?

52. Hoppedihopp hat Laub getragen,
Hoppedihopp trägts nimmermehr,
Hoppedihopp trägt Leib und Seel. — Wiege.

53. Es kriecht ins Loch und läßt die Pfote draußen. — Schlüssel.

54. Twischen unf' Huus un Nawers Huus stöten sik jeden Morgen twee swarte Kierls (Kerls). — Rauch.

55. On onsem Hus, da steit n Mann,
Da heft mehr Wunde,
Wi det ganze Derp (Dorf) Hunde. Haukloß.

56. Krippel die Krappel rund um das Haus,
Wer es anfaßt, den sticht es. — Brennessel.

57. Wat seggt de Hahn tau den Regenworm, wenn hei em in'n Snavel hett? — Wes man nich bang! Wes man still! Dat sall ok nich lang buren.

58. Dat löpt ronk (rund) öm et Hus on schleppt de Därm noah (nach). — Henne mit Kücheln.

59. Wecker Pird süht hinn' (hinten) so gaud as vörn? — Das blinde.

Digitized by Google

60. Schnarraback
Huckt op em Dack
Kickt herab, wi de Jiabok den Grasbock nem. — Der Storch sieht zu, wie der Habicht eine junge Gans nimmt.

61. Hudder budder dörch den Tun (Zaun)
Hett nich Fedder odder Dun
Liker (gleichwohl) hudder budder dörch den Tun. — Wind.

62. Krickel krackel kruf'
Achter unsen Huf'
Wenn de Wind weiht,
Wenn de Hahn kreiht,
Krickel krackel kruf'
Achter unsen Huf. — Kohl.

63. Es sitzt ein Täubchen
Und näht ein Häubchen
Das hat mehr Knoten
Als Stern am Himmel. Die Biene macht Zellenbau.

64. Es steht ein Mandel in der Höh,
Hat die Hosen voll Flöh. — Mohn.

65. Et geng e Man fiur Maneßdiur (vor Mannestür)
Hagra, Flagra heng em fiur (hing ihm für). — Bettelmann.

66. Vör unf' Dör kümmt en swarten Mann, de schrit ümmer nah Brot, un wenn wi rut gahn, sleiht he mit Arm un Bein un löppt weg. — Krähe.

67. Treppunter lachts
Treppauf weints. — Wassereimer.

68. Lingelang de Welt entlang, kickt up alle Buurhöw (Bauernhöfe). — Fahrdamm.

69. Langmann, Schlankmann
Künn he sik uprichten
Güng he gen Himmel bichten. — Weg.

70. Wer hett dat grötst Mul? — Scheune.

71. Sluckt in'n Sommer all's öwer
Un spit't (speits) in Winter wedder ut. — Bodenlucke.

72. Wat licht in'n Fell'n (im Felde)
Kann 'n all da Rippen tellen (zählen)? — Pflugland.

73. As ik lütt wier, kunn ik vier dwingen (zwingen)
As ik groot wier, kunn ik Hügel un Barg' ümwringen
As ik boot wier, mußt ik vör Fürsten un Herren up de Tafel stahn
Un mit der Bruut na'n Danzsaal gahn. — Ochse (Euter, Pflügen, Braten, Schuhe).

74. Wat is dat Best bi de Landwirtschaft? — Dat up de krumm Fohr (Furche) ok Roggen wasst.

75. Föllt wat in'n Soot un plumpt nich. — Schatten.

Digitized by Google

76. Lank krummumme,
Wo wutte hen? —
Korte Verſchorne
Wo frägſte na?
Kann minen Weg bi Dage un bi Nacht finne. — Bach und Wieſe.

77. Ein Tal voll und ein Land voll
Und am End iſts keine Hand voll. — Nebel.

78. Wat kümmt dick rup un dünn runter? —
Der Regen (erſt als Nebel).

79. E graue Chatze (Katze) rennt
über ue d'Wänd'. — Stürmender See.

80. In unſern Goorn (Garten) geit wat,
Hett mihr als ſöbenduſent Been. — Regen.

81. Der Schwarze tritt den Roten
Daß er wackelnd herum geht. — Keſſel und Flamme.

82. Rothet hi und rothet här:
Bin i voll und bin i lär,
Iſch mi Buch (Bauch) voll Winde gſi,
Han i doch keis Buchweh nie. — Blasbalg.

83. Es war ein Baum ohne Äſte,
Es flog ein Vöglein drauf ohne Flügel,
Es fraß ihn ganz ohne Maul. — Kerze.

84. Des Tages gehts klippklapp-klippklapp
Nachts ſteht es vor dem Bett und jappt. — Pantoffeln.

85. Was iſt das Beſte am Menſchen? — Die Haut, ſie hält den Schalk zuſammen.

86. Es ſind zwei Eimer am Himmel,
Die tauchen ins Meer,
Geht der eine hinunter, ſo kommt der andere herauf. —
Sonne und Mond.

87. Du jagſt mich und ich jage Dich
Du kriegſt mich nicht, ich kriege Dich nicht:
Unmöglich kann es geſchehen,
Daß wir, Bruder und Schweſter, uns ſehen. — Tag und Nacht.

88. Da iſt ein großer greiſer Mann,
Der an den Himmel reichen kann. — Rauch.

89. Wat is dat Beſt an'n Pannkoken (Pfannkuchen)? —
Dat he ſik nich wehrt.

90. Wer nömt dem Kaiſer on König alles ver n Näs weg? — Barbier.

91. Wer kommt zuerſt in die Kirche? — Schlüſſelbart.

92. Steit midden in't Holt (Holz) un ſpreckt ümmerto, un nümms (niemand) antwuurdt em. — Paſtor.

93. Wo iſt Gott nicht? — Zu Rom, da hat er ſeinen Stellvertreter.

94. Es kommt geflogen wie ein Flügel
Setzt ſich nieder wie ein Haar
Muß krepieren wo es hängt. — Schnee.

Digitized by Google

95. Wann ist der Teufel nicht daheim? — Wenn ein Advokat begraben wird; denn da muß er mit zur Leiche gehen.

96. Klimpermann und Klappermann
Liefen beide den Berg hinan.
Klappermann lief noch so sehr,
Klimpermann kam doch noch ehr. — Pferd und Wagen.

97. Wann steht der Kaiser auf einem Bein? — Wenn er zu Pferde steigt.

98. Ick wahn up en Barg,
Heww Fäut un gah nich,
Heww Flünken un fleig nich
Un bliw ümmer up ein Stell. — Mühle.

99. Wann will der Müller am liebsten mahlen? —
Wenn er keinen Wind hat.

100. Wat geit breetbeenig dörch't Holt? — Weg.

101. Es geht immer um den Baum und kann doch nicht hinein. —
Rinde.

102. Es lit en toller Bueb im Hag
Und schloft und briegget (weint), was er vermag. — Quell.

103. Wer schickt seine Kind
Am ersten in die Fremd? — Kuckuck.

104. Was muß ein Müller vor allem haben? —
Ein Müller muß drei Dinge haben: einen Haushahn, einen Haushund und eine Mühle.
Der Hahn sagt: Os is, is, is, is a Dieb in Haus!
Der Hund fragt: Wo, wo, wo?
Und die Mühle antwortet: Da Milna, da Milna! (Der Müller, der Müller!)

105. Wer kümmt unner to liggen, wenn Du'n Snider, 'n Wäwer un'n Möller in'n Sack deist un barchbaal (bergunter) trünnelst? —
ümmer 'n Spitsboow.

106. Es sind vier Brüder in der Welt,
Die haben sich zusammengestellt,
Der eine läuft und wird nicht matt,
Der Zweite frißt und wird nicht satt,
Der Dritte säuft und wird nicht voll,
Der Vierte singt, das klingt nicht wohl. —
Wasser, Feuer, Erde, Wind.

107. A huuch Gezimmer
A gruuß Gewimmer — Kirchhof.

108. Brümme (warum) get en Dotter (Doktor) nit geerne öwwer ennen Kerkhoff? — Hei hätt Angest, dat de Dauden (Toten), de hei röwwe in jinne Welt gehulpen hät, enne biem Beine feste heelen (halten).

109. Noch nackter als nackt,
So nackt, daß es knackt. — Skelett.

110. Hängt an de Wand,
Singt jede Stunn' 'n Dodengesang. — Uhr.

Digitized by Google

111. Hinde uſen Huſe upn Felle,
Daa ſteit en klein wit Junggeſelle.
Hei ſä: Ek will dek lehren,
Du ſaſt de Aagen in 'n Koppe verkehren. — Meerrettig.

112. 's klopft die Betten im Himmel aus
Die Flaume fliegen durchs ganze Haus. — Schnee.

113. Hinter unſerm Hauſe
Hängt ne Pirlipauſe
Wenn die liebe Sonne ſcheint,
Unſer Pirlipauſe weint. — Eiszapfen.

114. S' iſt eine g'hauene Stange,
Mag durch die ganze Welt g'lange. — Wagengleis.

115. Es ſingt im Buſch eine Nachtigal
Die frißt ein Fohlen auf einmal. — Wolf.

116. Da gink wat dorch de Buſch un rögt alles an. — Wind.

117. Da gink wat dorch de Buſch un rögt niſcht an. — Sonne.

118. Worüm kickt de Jäger in de Bööm' to höödt? — He paßt up, ob unſ' Herrgott ok gewahr ward, dat he em den Dach (Tag) afſtählt (ſtiehlt).

119. Wenn ihr kricht de Voß dat Trecken (Reißen) in de Glieder? — Wenn de Hunn 'em faat't hebben.

120. Vor em Hus und hingerm (hinterm) Hus
Hangit vierevierzgi d' Lälle us (hängen vierundvierzig die Zungen raus). — Strohdach mit Eiszapfen.

121. Wann ſind die Faulen gar nicht von den Fleißigen zu kennen? — Wenn's kalt iſt, dann laufen ſie alle gleich toll.

122. Plutſch! plutſch! unterm Langdach. — Waſſer unter der Eisdecke.

123. Wo liegt der Haſe am wärmſten? — In der Pfanne.

124. Grotvoadr kamm von'n Bodd'n,
Grotmutt'r kamm ut'n Kell'r,
Sett'n ſick tohop in'n Kettl. — Sauerkohl mit Speck.

125. Wer is de Dümmſt in de Schün (Scheune)? — De Täms (Kornſieb) bei lett dat Beſt fallen un behölt dat Slechtſt.

126. Welche Magd iſt die allerſchlechteſte? — Die der Bauer gerade hat.

127. 'T hängt wat an de Wand
Wennt dal kümmt, denn danzt. — Kantſchu.

128. Wat is dat Beſt an de Taſch? —
Dat ſe nich kettelig (kitzelig) is, ſüß lacht ſ'ſik doot.

129. Krüppt in 't Holt,
Bringt en Mul mit rut (ein Maul voll mit raus). — Bohrer.

130. Ein eiſernes Gäulchen,
Ein flächſernes Schwänzchen:
Je länger ſpringt das Gäulchen,
Je kürzer wird das Schwänzchen. — Nähnadel mit Zwirnsfaden.

Digitized by Google

131. Wat is dat, wat dörchn' Tuun (Zaun) krüppt
Un maakt alle Löcker to? — Stopfnadel.

132. Dor löppt 'n Hund unsern Hof hendaal,
Wenn he to Enn' is, denn bläkt he. — Schere.

133. Zehn Schäflein fressen an einem Heuhaufen. —
Die zehn Finger beim Spinnen.

134. Acht Jungfern tragen einen Kranz. — Rad am Spinnrad.

135. Dor güngen tein (zehn) Tatern (Zigeuner)
Wol um den Busch rüm snatern,
Wo snatern de Tatern,
Wo flögen die Flatern,
Wo bäwert de Busch! — Spinnrad, Finger.

136. E dicke dicke Dirn
Geht alle Tag spatzirn,
Je länger als sie geht,
Je dicker daß sie werd. — Spule.

137. Blanket Henke (Hähnchen) leppt verbi dem Stakeltun. —
Weberschifflein.

138. Wat is dat Best an'n Hiring? — Dat wi em sülwst awtrecken (abziehen) könen, süß (sonst) müßt hei irst nah'n Schinner.

139. Wecker dree Deel sünd unnödig? —
Snee wechschüffeln: de geit von sülben wech;
Den Dokter hahlen: de Minsch starwt von sülben;
Jung Mätens 'n Brüjam anschaffen: de schaffen sik eenen von sülben an.

140. Zwölf Brüder laufen umeinand
Sie schlagen an ein' messingnen Topfen,
Daß es durch Gassen und Straßen klingt. — Stunden.

Zum Beschluß.

. . . Mein Oheim Clemens Brentano wurde auf einer Reise durch Westfalen von einem starken Regen überfallen und fand, da er zum Schutz in eine Torhalle trat, eine Menge von Knechten und Mägden, die ähnlich wie er, hier vor dem Regen Zuflucht gesucht hatten und sich mit scherzendem Geplauder die Zeit kürzten. Auch Rätselspiele wurden versucht, und eines der Mädchen gab aus dem Stegreif folgendes Rätsel auf:

Es saß ein Perlenpüppken
Auf einem Balkenrüppken
Da kam ein Regentrüppken
Und traf das Perlenpüppken
Da fiel das Perlenpüppken
Von seinem Balkenrüppken
Und war ein lebendig Deer.

Die Lösung ergab sich im Hinblick auf eine Ameise, die auf einem Balkenstumpf sitzend, durch einen Tropfen aus der Dachtraufe herabgeschwemmt worden war . . .

Mitgeteilt von Franz Brentano.

Digitized by Google

Neue Bücher

In Deutschland werden ja jetzt nicht nur zu Weihnachten Bücher gekauft; etwa auch für die Sommerfrische. Gewiß aber will der Großstädter, der im Sommer aufs Land, ans Meer geht, da keine Großstadtromane. Wer möchte die Dinge, denen er auf einige Wochen entfliehen will, gedruckt doch wieder zu sich in die sonnige Luft, ans Wasser, in den Wald kommen lassen? Die Bücher, die man dort lesen will, müssen mit der Umgebung doch ein bißchen harmonieren, also vor allem ebenfalls Erholung bieten. Unsre Erholung auf dem Lande besteht bekanntlich darin, daß wir armen Telephon- und Asphaltwesen wieder einmal eins werden mit der Natur, der großen Beruhigerin. Eine solche Erholung ist dann zugleich Verinnerlichung, Vertiefung. Einen Menschen von einigem Geschmack wird man auf dem Land weder mit hohem Stehkragen noch mit einem Band Zola antreffen. Goethe, Mörike, große Dichter vor allem sind der Natur am nächsten. Sie können die Reize von Sonne und Meer, Wald und Feld erhöhen, vertiefen. Aber es gibt auch unter neuen Romanen einige, die aufs Land passen, gesunder Erholung und beschaulicher Verinnerlichung dienen. Einige unter ihnen möchte ich diesmal als Lektüre für die Sommerfrische empfehlen.

Da ist ein neuer Roman von Friedrich Huch „Wandlungen" (Berlin, S. Fischer). Der „Peter Michel" desselben Dichters ist den Lesern des Kunstwarts wohl bekannt. „Wandlungen" sind eine Fortsetzung, aber eine in sich abgeschlossene, des Romans „Geschwister". Huch ist hier ein andrer als im „Peter Michel". Ein paar große Vorbilder, namentlich wohl Goethes Wahlverwandtschaften, kamen über ihn und machten ihm zu schaffen. Die „Wandlungen" haben nicht den schönen Humor und das aus traumhaften Seelentiefen, aus dem Unbewußten Quellende von „Peter Michel", wohin sich der Dichter wohl schon einmal wieder finden wird. Sein neuester Roman besitzt dagegen, trotzdem er nicht umfangreich ist, eine epische Getragenheit und Ruhe, wie sie bei jungen Autoren von heute selten gefunden wird. Langsam zieht der Fluß des Geschehens und trägt die wenigen Personen des Buches sicher und getrost zu ihrem Ziel. Auch wenn schmerzliche Ereignisse störend eintreten, schmerzen sie nur vorübergehend, denn immer fühlt es der Leser wie einen starken Unterstrom gelassener Sicherheit, der seine Menschen durch alle Fährnisse führt, daß sie nicht vernichtet, sondern vollendet werden. Sie werden erzogen wie die Menschen Goethescher Romane zu einem Ideal, das der Dichter in sich trägt. Schön sind diese Menschen, physisch wie seelisch. Ihre Schönheit wird nur zuweilen durch Leidenschaftlichkeit und durch Verhältnisse, in die sie kommen, ohne daß sie zu ihnen passen, getrübt. Daß ihnen auch aus dieser Trübe eine Klarheit werde, eine Schönheit im Sinne der Griechen, das ist das Ziel. Die Helden des Buchs, Cornelie und Hagen, die sich lieben, erreichen es. Corneliens Bruder Jasmin nähert sich ihm. Corneliens Vater und seine Frau Alice, das unruhige, nervöse Element im Leben aller, finden einen würdigen Ausweg aus ihrem Zusammenleben, das zur Qual wurde. So ist alles reinlich geordnet, steht, als wir die Leute verlassen, in guter, gesunder Luft. „Spannend" ist das Buch nicht.

Digitized by Google

Auch hat sein Deutsch zuweilen etwas Gekünsteltes, weil der Autor nur zu bewußt allem Trivialen wie auch allem Exaltierten im Ausdruck aus dem Wege geht. Kühl weht es durch das Buch. Mit der Kühle einer vornehmen, etwas reservierten Art, wie sie Huch zur Zeit besonders anziehend erscheint. Schickt man sich in diese Art und lebt sich in ruhigen Stunden in sie ein, so gewährt das schöne Buch Erquickung und Genuß.

Viel weicher, kindlicher ist des verstorbenen Peter Hille Roman „Die Hassenburg" (Berlin, Schuster & Loeffler). Die Hassenburg ist eine alte Burg in Westfalen, des Dichters Heimatland, die Hille (natürlich nur in der Phantasie) ersteht, um alles in ihr und in der ganzen Gegend zu ordnen, wie es ihm gefällt. Welch eine kindliche Freude er an diesem Phantasiebesitz hat! Wie ihm das Gelegenheit gibt, die Reize der Natur seiner geliebten Heimat zu malen! Es finden sich reizende, lyrische Naturschilderungen. Vor allem aber will er auch die Menschen seiner Burg glücklich sehn. Da ist ihr früherer Besitzer, ein gutmütiger, schwerfälliger Westfale aus dem Kleinadel. Der Trunk hat ihn geschwächt und ganz in Abhängigkeit von seinem Verwalter gebracht, den sein Vater einst von den Zigeunern auflas, um aus ihm einen repräsentablen Menschen zu machen. Aber es gelang ihm nicht. Der Zigeuner hängt sein Herz an die Tochter seines Beschützers, die ihn gering schätzt, ja verachtet, wie man eben Zigeuner verachtet. Wie die beiden als Kinder miteinander spielen und leben, daraus wurde unter Hilles zarter Hand ein so liebliches Idyll, wie man es nicht oft findet. Als sie dann einen andern heiratet, erwacht der Zigeunerhaß gegen die Familie, und mit der ganzen Verschlagenheit des Zigeuners weiß er Herr zu werden über seinen jungen, willensschwachen Herrn, den er dem Alkohol und der Verzweiflung mit kalter Ueberlegung in die Arme treibt. Und nun kommt Peter Hille, der neueste Besitzer der Hassenburg, wird des früheren Besitzers Freund, reißt ihn durch sein liebevolles Verstehn, durch echte Menschlichkeit aus seiner Verzweiflung, hilft ihm wieder Mensch werden. Die schwerste Arbeit hat er mit dem verbitterten, verbissenen Verwalter, dem Zigeuner. Aber sein kindlich reines Wesen zwingt schließlich auch ihn. Dies durch alle Leidenschaften entstellte, verzerrte Geschöpf steht schließlich vor uns als ein armer, unglücklicher Mensch, der unser ganzes Mitleid gewinnt. Sehr fein und wohl motiviert entwickelt sich das vor unsern Augen. Peter Hille geht als ein neuer Sokrates durch seinen Roman. Er fühlt den Leuten den Puls und rückt sie als ein Mensch, dem nichts Menschliches fremd ist, wieder zurecht. Das geschieht auf eine so schlichte Weise, die gar nichts Zubringliches oder gar Eingebildetes hat, daß man den Mann und sein Buch gleich lieb gewinnt, trotzdem er seine Schrullen hat, trotzdem es in seinem Werke etwas wirr zugeht.

Als ein rechtes Sommerbuch gelten mir auch die beiden Novellen in einem Band von Walther Siegfried: „Gritli". „Ein Wohltäter" (Leipzig, S. Hirzel). Gritli ist die Geschichte einer kleinen Näherin. „Im engen Kreis verengert sich der Sinn" nicht immer. Wollte man ein Vergißmeinnicht ans Meer pflanzen, ginge ihm Sinn und Zweck gar bald verloren. Es gehört an den Bach. Ein bescheidenes Wesen ist unsere Näherin. Was ihrem Schicksal naturgemäß an weithin sichtbarer Größe abgeht, gewinnt es in aller Bescheidenheit an Innerlich-

Digitized by Google

keit und Seele. Dem geht der Dichter nach, das zeigt er uns. Und diese kleinen Leiden und Freuden wirken deshalb nicht kleinlich, weil das Herz eines rechten Menschen in ihnen schlägt. Daß wir diesen Schlag immer vernehmen, darin zeigt sich die gute Kunst Siegfrieds. Es gab eine Zeit, da wurde solch eine Näherin in den Romanen besserer Familienblätter viel verwandt. Womöglich wurde sie zugleich in aufregende Vorgänge gestellt. Der Krieg von 1870 war dafür sehr beliebt. Da sah man denn die Näherin tröstend, helfend als ein wahrer Engel bei verlassenen Bräuten, weinenden Müttern und gar grimmig dreinschauenden Hausvätern ab- und zugehn. Und überall wußte sie zu helfen. War dann der Krieg glücklich beendet, stand die bescheidene Näherin als Heldin neben lauter Helden. Es war sehr rührend; leider auch sehr unwahrscheinlich. So ist Siegfrieds Gritli glücklicherweise nicht. Bescheiden wie ihre Verhältnisse ist auch ihr Gedankenkreis, sind ihre Erlebnisse. Sie stehn also in Harmonie. So ist diese Geschichte auch rührend, aber zugleich wahrhaftig, ein kleines, seelenvolles Kunstwerk. Die zweite Erzählung ist als ein gutes Gegengewicht in einem derberen Ton gehalten und voll saftigen Humors. Sie erzählt uns mit Vergnügen von dem geizigen, reichen Bauern Jakob, der sich schließlich doch entschließt, ein großer Wohltäter seiner Kantongenossen zu werden und auf seine Kosten eine große und geräumige Erziehungsanstalt zu bauen. Die Begründung dieser erstaunlichen Tat ist ausgezeichnet. Ich halte diesen „Wohltäter" für eine der besten Bauerngeschichten.

Den neuen Roman von Charlotte Niese: „Die Klabunkerstraße" (Leipzig, Grunow) kann ich zwar künstlerisch nicht so hoch stellen wie die bisher genannten Bücher, aber die Verfasserin so trefflicher Skizzen und kleiner Erzählungen verdient Beachtung, auch wenn ihr neues Werk nicht einwandfrei erscheint. Als sein Hauptfehler gilt mir, daß eine gewöhnliche Familienblatthandlung mit all ihren Unglaublichkeiten dazu dienen muß, das Ganze zusammen zu halten. Man bedauert das umsomehr, als die Einzelheiten wieder das darstellerische Talent von Charlotte Niese beweisen. Fast alle Menschen dieses Romans finden sich von Zeit zu Zeit in Situationen, die, teils leise humoristisch, teils ernst gehalten, gute, anschauliche Bilder vom Leben und Treiben namentlich kleinbürgerlicher Menschen geben; neben ihnen erscheinen ein paar adelige alte Stiftsdamen mit harmlosen, aber sehr bezeichnenden Absonderlichkeiten. Das gibt bunte Ausschnitte aus dem Leben, wie sie diese Schriftstellerin zu geben liebt und zu geben versteht. Leider aber ist es ihr nicht gelungen, die Handlung des Romans sich aus der Natur ihrer Menschen ergeben zu lassen. Die mit so viel Liebe und Verständnis gezeichneten kleinen Leute aus der Klabunkerstraße verbindet mit den andern Leuten des Romans nur eine ihnen von außen her auferlegte Liebesgeschichte, wie sie in reinen Unterhaltungsromanen seit Jahrzehnten übler Brauch ist. Das stört, ja kränkt immer wieder, denn man hat ein Recht darauf, besseres zu erwarten.

Max Groth

Der unsterbliche Lindau?

„Friederike Kempner ist tot. Aber unsterblich lebt ihr Geist in unzähligen Jüngern und Nachfolgern. Unzählbar ist die Menge dieser Jünger. Nur selten jedoch gelingt es einem, in die Schrecken der Oeffentlichkeit einzudringen und mit teilzunehmen am allgemeinen Sän-

Digitized by Google

gerkrieg. Wenn irgend jemand einen neuen Platen, Uhland, Heyse, Dehmel entdeckt, so liegt nicht viel daran, daß er seine Entdeckung möglichst brühwarm den Zeitgenossen kundgibt. An Ernst und Pathos ist die Welt reich genug. Wem aber ein neuer Lyriker aus dem Kempnergeschlecht unter die Hände gerät, der hat die Pflicht, ihn schleunigst an die weiteste Oeffentlichkeit zu schleppen, denn nur wenig in der Welt ist erquicklicher als unfreiwillige Komik, und die Zeit bedarf des Fröhlichen. Mitleid mit dem armen Hascherl von Verseschmied darf ihn nicht abhalten; dem Wohl der Allgemeinheit muß der einzelne zum Opfer fallen. Und so leg ich hiermit ohne Gewissensbisse den Meister Hugo Foral auf den Opferaltar."

Ja, und schlachte ihn mir aus, regelrecht und gute fünf Zeitungsspalten lang: den Meister Foral, nach dem kein literarischer und unliterarischer Hahn kräht; ich zeige, wo und wie ihm das Feurige, das Milde und das Sinnige sitzt, was für einen ulkigen Schmerz er hat und was für eine lauwarme Liebe. Ich ergreife ihn bei seinen Naturstimmungen, wiege zärtlich einiges Balladenhafte auf der flachen Hand und spieße mir eine seiner Alliterationen pikant auf die Klinge. Dann klopfe ich dem elend Verendeten gemütlich auf die Schulter und schließe geistreich tröstlich: „Der arme Kerl hat offenbar keine Ahnung, daß da droben an »Himmelsdichtern« noch ärgere Kritik geübt wird als hier auf Erden. Für jeden holprigen Vers muß man acht Tage lang die Sonne von ihren Flecken reinputzen, für jeden klapprigen Reim zehnmal um den Sirius herumrennen. Meister Hugo sollte es sich also noch überlegen, ehe er sich zum Eintritt in die himmlische Literatur meldet."

Dann klappe ich das kritische Messerlein zu, verbeuge mich munter, und gehe bescheiden durch die Mitte ab, ganz und gar ein Held des kritischen Stahles. Unsterblich wie — Ja, wie denn eigentlich? Doch nicht viel schlechter als Paul Lindau kritisch verblichenen Angedenkens, der doch auch die literarischen Kaninchen so allerliebst zu packen, abzustechen und zu zerlegen verstand. Ob er sich wohl hat träumen lassen, daß dieselben Leute, die vor Zeiten ihn und die Blumenthale ob ihrer dürftigen Kaninchenschlächterei kritisch versäbelten, jetzt gemächlich auf dasselbe bescheidene Kunstgewerbe hin fechten gehen würden? Wir waren bisher von den Gebrüdern Hart und ihrer Generation im ganzen einigen kritischen Ernst auch im kritischen Scherzspiel gewohnt. Wenn nun Heinrich Hart im „Tag" sich nichts besseres weiß, als den Geist seines einstigen Gegners so zu beschwören wie hier, wenn er zielt und sticht, wo sich's des Zielens und Stechens so wenig verlohnt, so wird er damit eine wahre Freude doch wohl nur dem Geist des unsterblichen Lindau und seiner Seelenverwandten bereiten. Auf Anspruchsvollere wirkt es rein ästhetisch wenig erquicklich, wenn ein „besserer" Mensch ohne Not Heiterkeitstriumphe über die offenbare Dürftigkeit zu erringen sucht. Und wie gehaltvoll wirkt gegenüber den Pflichten der Kritik: in „Scherz und Schimpf", in Ernst und Heiterkeit vom Guten zu zeugen, dem gefährlich Schlechten entgegenzutreten, — eine solche kritische Redseligkeit um Nichts! Ist das die Fröhlichkeit, deren unsere Zeit so dringend bedarf? E K

✪ „Unser Elternhaus" nennt sich die kurzweilige Chronik, die in der „Hamburgischen Hausbibliothek" (Hamburg, Janßen, gebunden 50 Pf.) veröffentlicht worden

Digitized by Google

ist. Sie verdient, weit über Hamburg hinaus bekannt zu werden als eine liebenswürdige Anregung für all die zahlreichen lebendigen Haus- und Familienchroniken, die in Gestalt von Onkeln und Tanten, Großvätern und -Müttern ihre Lebensmuße mit so vielen schönen Erinnerungen zu würzen pflegen. Wie viel treffliche Erzähler sind unter ihnen! Aber auch, wer nur schlecht und recht die Tatsachen sprechen lassen kann, sollte es so machen wie in seinen alten Tagen der Hamburger Kaufherr Paul Hertz, er sollte dreist aus seiner Jugend für die Jungen um ihn herum aufschreiben, was er erlebt hat, wie es damals war und wie es kam, daß alles sich so verändert hat Zug um Zug. Wie anschaulich führt uns der alte Hamburger in seinem Elternhause umher, über die Diele ins Kontor, und durch sämtliche Stockwerke; am Fleet entlang, durchs „fidele" wie durchs „ernste" Hochwasser, und zur Schule. An anderem Orte, in anderem Hause wird's anders ausschauen, anderes wird sich begeben haben. Und gerade dieses Andere gilt es festzuhalten, als ein Vermächtnis zur Familienkultur. Ach — wendet man wohl ein, wie sollen wir schreiben? Wir sind keine Schriftsteller, keine Poeten. Ich meine: das ist auch garnicht nötig; wenn man nur versucht, so zu schreiben, wie es Goethe auch den Poeten rät, so, wie einem der Schnabel gewachsen ist, möglichst so, wie man sprechen würde. Auf dem Umwege durch die Hand formt sich's dann ganz von selber schon knapper. Und den Ausschlag gibt: man schreibt ja nicht für die Oeffentlichkeit, man erzählt den Seinen, den Kindern und Kindeskindern, man bleibt unter sich und kann sich gehen und vernehmen lassen, wie man will. K

Theater-Büchereien

Die Anzeichen dafür mehren sich, daß die Bühnenkünstler auf dem rechten Wege sind, die Hebung ihrer sozialen Stellung, die Besserung ihrer materiellen Lage auch in kleineren Verhältnissen dadurch zu erreichen, daß sie mit dem gleichen Eifer an der Hebung ihrer künstlerischen, ihrer geistigen Bildung arbeiten. Das Vorbild einzelner Kollegen, die jetzt häufiger als früher mit allgemeiner Bildung zur Bühne kommen und infolge ihrer geistigen Ueberlegenheit rascher zum Ziele gelangen, die Anforderungen, die die neue Schauspielkunst an den Einzelnen stellt, der Wechsel in der Auffassung vom Schauspielerberuf, der sich im Publikum deutlich bemerkbar macht, das Alles zwingt den Bühnenkünstler zum Vorwärtsschreiten, wenn er nicht im Konkurrenzkampfe unterliegen soll.

Es ist eigentümlich zu beobachten, wie selbst in kleinen Verhältnissen das Verständnis für die Bedeutung literarisch wertvoller Stücke wächst, wie das Bewußtsein, kein Rollenspieler, sondern Glied eines Ganzen, des darzustellenden Kunstwerks zu sein, allmählich zur Gewohnheit wird, wie der Wunsch, geistig höher stehenden Kollegen nahe zu kommen, Kräfte weckt und stärkt.

Natürlich sind in vielen Fällen nur Ansätze da, nur Versuche. Sache der leitenden Persönlichkeiten ist es, diesen Sinn zu entwickeln, diese Bestrebungen zu fördern. Im allgemeinen geschieht selbst an den größten Bühnen für die Weiterbildung der Bühnenmitglieder so gut wie nichts. Hat ein Mitglied nicht selbst sehr viel Initiative, helfen ihm nicht Regisseur oder Kapellmeister weiter — wenn die dafür Interesse haben —, so ist nicht viel zu hoffen. Die Direktionen stehen derartigen Fragen, die weder die Kasse noch das Renommé der Bühne etwas angehen,

Digitized by Google

meist teilnahmslos gegenüber. Und doch wäre hier mit geringem Aufwand manches zu leisten, das sich nicht bloß künstlerisch, sondern auch finanziell rentieren würde. Denn schließlich geschieht es zum Besten jeder Leitung, wenn sie den Bildungsgrad ihrer Mitglieder zu heben, wenn sie deren künstlerischem Sinn immer neue Anregung zu geben sucht.

Nirgends wird mehr Zeit vertrödelt, nirgends mehr Langeweile oft wider Willen sinnlos mit Zerstreuung vertrieben als bei den Theatern. Nirgends blüht darum auch mehr Klatsch. Auf Proben und bei Vorstellungen sind besonders die Darsteller der kleineren Rollen zu solcher Beschäftigung geradezu verurteilt. In kleineren Verhältnissen aber fehlt bei den geringen Mitteln, die dem einzelnen Bühnenmitglied zu Gebote stehen, fast alle Möglichkeit zur Weiterbildung außerhalb des Theaters.

Ich schlage deshalb die Einrichtung von Theater-Büchereien vor, die Einrichtung eines Lesezimmers an jeder besseren Bühne. Man verkenne die Mitglieder nicht, indem man diesen Lesezimmern stets Leere prophezeit. Gewiß wird's an allen Bühnen immer genug Schauspieler alten Schlags geben, die lieber im Konversationszimmer ihre Witze reißen; aber die neue Zeit bringt doch fast an alle Bühnen ein paar Gestalten, denen daran liegt, geistig weiterzukommen. Man mache doch den Versuch und lege, jederzeit zugänglich und bequem von der Bühne aus erreichbar, ein Lesezimmer mit Bücherei an, lege ein Dutzend gute Zeitschriften aus, stelle neben einem Konversationslexikon, in dem man rasch über Streitfragen, die auftauchen, nachschlagen kann, neben ein paar Fachwerken einige Klassiker hin, dazu etwas moderne Literatur, für die Leute von der Oper Wagners Schriften und Aehnliches, und sehe dann zu, ob sich in dem Zimmer — die Bücher dürfen natürlich nicht ausgeliehen werden — nicht oft ganz andächtige Gäste sammeln werden.

Anschaffen wird das Alles freilich keine Direktion, kaum eine Intendanz, also müßten die Bühnenmitglieder selbst Hand ans Werk legen und dabei von Kunstfreunden und Buchhändlern unterstützt werden. Allen Theaterleitern möchten wir raten, sobald derartige Wünsche auftauchen, sie ja nicht kurz von der Hand zu weisen, sondern möglichst zu fördern. Denn nichts rächt sich beim Theater mehr, als wenn die Versuche einzelner Mitglieder, das geistige Niveau des Ensembles zu heben und dem künstlerischen Sinn neue Kräftigung zuzuführen, bei der Oberleitung auf Widerspruch stoßen.

Denn schließlich ist die Folge der geistigen Hebung des Schauspielerstandes doch auch die Vervollkommnung der Bühnenleistungen, und wenn die maßgebenden Persönlichkeiten die richtige Witterung besäßen, würden sie das jetzt an vielen Orten erwachende Verlangen des Bühnenkünstlers nach mehr Geist auf der Bühne so kräftig wie möglich unterstützen. Die Anlage von Theater-Büchereien mit Lesezimmer wäre dabei gewiß eines der wichtigsten Hilfsmittel. — Wo wird der Anfang gemacht? **Georg Göhler**

Musik

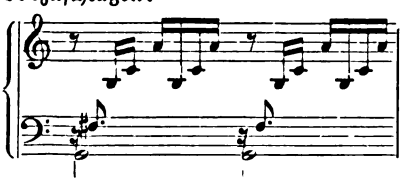
Musikalische Logik | Ein mißglückter Verbesserungsversuch.

In das erste Präludium des wohltemperierten Klaviers hat Schwencke einen Takt hineinkomponiert, der ihm offenbar in unerträglicher Weise zu fehlen schien und mit dessen Einschiebung er eine harmonische Lücke auszufüllen glaubte. Dies hat er ohne Zweifel erreicht; ebenso einleuchtend ist es aber, daß er damit

Digitized by Google

die ganze Stelle verdorben hat. Man schlage irgend eine Ausgabe nach. Der Gang des Basses von fis nach as mochte Schwencke als zu sprunghaft stören, und die musikalische Logik schien auf seiner Seite, wenn er die eingeleitete chromatische Aufwärtsbewegung fortsetzte. Es kommt aber nicht bloß darauf an, wie, sondern besonders wohin sich die Harmonie bewegt; ihr Ziel soll in möglichst wirkungsvoller Weise erreicht, es soll in der Bewegung selbst am stärksten gegen das Ende hin vorausgeahnt, vorauserkannt werden. Die Harmonie zielt nach g, als Oberdominante von C-dur. Deutlich genug weist fis als Leitton aufwärts nach g. Wenn Bach der Forderung ausweicht, sie durch eine zweite, nämlich as, Leitton abwärts zu g, verstärkt, so hat er folgendes erreicht: fürs erste eine höhere Spannung, die sich auch mit erhöhter Wirkung auslösen muß; sodann gibt er durch die umgebogene Linie völlige Klarheit über seine Absicht, nach g als einem Ziel zu führen, in dem die Bewegung Ruhe findet und allmählich erlischt. Beide Wirkungen hat Schwencke vernichtet. Das endliche g erscheint matt, weil es zwischen fis und as schon das Füllsel abgegeben hat, und g als Ziel wird durch das chromatische Aufwärts unsicher; mit einem gewissen Mißmut sieht man sich von as zu g zurückgeleitet.

Schwenckes Korrektur, mit dem Fluch der bösen Tat belastet, müßte eigentlich eine neue Korrektur gebären. Statt des Taktes auf as wäre vorzuschlagen:



worauf dann gleich die Oberdominante mit dem wiederhergestellten f kommen müßte. Ein genügender Ersatz wäre das freilich nicht; doch bliebe ein klarer harmonischer Wille erkennbar. Des Reizes, den der verzögerte Eintritt der Dominante gewährt, gingen wir verlustig.

Die Musik ist die Kunst des Nacheinander, der beziehungsreichen Folge: im Fluß einer Melodie verlangt ein Ton nach dem nächsten, eine Gruppe nach der andern. Jede musikalische Gegenwart ist umso musikalischer, je mehr sie Beziehung nach vor- und rückwärts enthält, je mehr sie unser Vermögen der Vorausahnung und Erinnerung in Anspruch nimmt. Wir brauchen weder Schwencke zurechtzuweisen, noch Bach zu „retten". Mancher ist wohl erst durch die mißglückte Einschiebung veranlaßt worden, den Sinn der Stelle zu untersuchen. **August Halm**

Liszts Christus und Heilige Elisabeth

In letzter Zeit war viel von der Heiligen Elisabeth die Rede, weil unerwarteterweise von der Bühne herab eine dauernde Wirkung der Legende eintrat. Mit der grundsätzlichen Mißachtung Liszts dürfte es vorbei sein. Hat ja auch das Oratorium Christus bei den letzten bemerkenswerten Aufführungen durch Kniese in Bayreuth und Nürnberg, durch Göllerich in Linz unbestreitbaren Eindruck hinterlassen. Es gibt kaum zwei andere Chorwerke, die gleichzeitig so einfach und so groß sind. Ueber den Christus hat vor Jahren Göhler im Kunstwart ausführlich gesprochen. Heute können wir die erfreuliche Mitteilung machen, daß der Verlag Kahnt in Leipzig beide Werke auch in kleiner billiger Partitur veröffentlicht hat; jeder Band kostet nur 8 Mark! Das Oktavformat entspricht etwa den Klavierauszügen, ist also größer als das der Wagnerpartituren Schotts, bildet übrigens zu diesen ein prächtiges Seitenstück. Nun aber hätten

Digitized by Google

wir einen Wunsch angesichts der vielen wohlfeilen Partiturausgaben. Würde es ihrer Verbreitung nicht zustatten kommen, wenn man den alten Zopf der vielerlei Schlüssel und Transponierungen abschnitte oder wenigstens kürzte? So manche Worte sind diesen Winter gewechselt: jetzt müssen die Taten, die Versuche folgen, damit man weitere Erfahrungen sammeln kann. Vielleicht wäre auch bei Partituren, die ausdrücklich nur Studienzwecken dienen, in gewissen Grenzen eine Zusammenziehung der Systeme zu befürworten. Wer wagt, gewinnt. K Gr

◎ Musikgeschichtliche Tabellen

Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart sind in zwanzig farbigen Tafeln von Walter Niemann dargestellt worden (Leipzig, Bartholf Senff). Vielleicht beseitigen sie das Mißtrauen, das man solchen schematischen Darstellungen entgegenbringt. Denn der Verfasser ist weder engherzig noch ein Schubfächerer. Das Herüber, Hinüber der Einflüsse ist es, auf was er hauptsächlich achtet. Zur feineren Abstufung der Persönlichkeiten taugt allerdings das schematische Verfahren nicht; aber soviel irgend möglich war, hat Niemann Wichtiges von Unwichtigem unterschieden, und zwar mit freiem Blick, ohne Parteibrille. Der Druck ist klar, anschaulich; den farbigen Tabellen sind ergänzende Uebersichten beigefügt, und ein Verzeichnis aller Namen ist auch nicht vergessen. Die Tafeln der ausländischen Schulen müssen schon durch den Reichtum der Namen willkommen sein. K G

◎ „Die Technik des modernen Orchesters" von Ch. M. Widor

Ausdrücklich als Ergänzung zu H. Berlioz' Instrumentationslehre, die ich neulich als immer noch sehr des Studiums wertes Werk empfohlen habe, ist dieses Buch bezeichnet, das, von Hugo Riemann übersetzt, bei Breitkopf und Härtel erschienen ist. Auch die deutschen Musiker können sich nun dieser ausgezeichnet klaren und gründlichen Darstellung erfreuen und sie für ihre Studien nutzbar machen. Da das Buch kein Aufgabenbuch ist, sondern lediglich Tatsachen erklärt und seine künstlerische Beobachtungen gibt, werden aber auch musikalisch fortgeschrittene Laien eine Menge Anregungen daraus entnehmen. Es zeigt an sehr gut gewählten Beispielen aus der neuesten Literatur die Gründe der Klangwirkungen einzelner Stellen, lehrt auf Klangunterschiede hören und vertieft damit das Verständnis der neueren Kunstwerke. Wer genügend vorgebildet ist, um in diese inneren Geheimnisse der Klangwelt des Orchesters einzudringen, sollte sich dieses sehr sachkundigen und gar nicht geschwätzigen Franzosen als Führers bedienen. Georg Göhler

◎ Lebende Worte

Peter Cornelius äußert sich einmal über Gluck und Berlioz: „Das fühlen wir alle: was wir Deutsche den Franzosen von unserm Gluck lassen müssen, der nur auf dem von ihnen bebauten Boden der großen Oper sein Höchstes erreichen konnte, das müssen sie uns in Berlioz reichlich wiedergeben, der nur an Beethoven, nur an der deutschen instrumentalen Durchbildung zur vollen Reife und zur vollen Wirkung gelangte.

Ueber Schiller: Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt, desto mehr bedarf er der Musik... Wir bemerken in Schiller, als dessen recht eigentlichen Nachfolger wir Wagner erkennen, ein Bestreben, das uns annähernd einen Fingerzeig geben kann für das Wesen des Musik-Dichters in Wagner."

Digitized by Google

Deutsche Landschafter des 19. Jahrhunderts

Im großen Berliner Kunstpalast ist nachträglich eine Sonderausstellung eröffnet worden, die der deutschen Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Ein besonderer Katalog ist ausgegeben worden. Im Vorwort heißt es an einer Stelle: „Manches Urteil wird sich ändern, und vielleicht sogar manche Verschiebung im Gesamtbilde der deutschen Kunstgeschichte herbeigeführt werden." Das klingt sehr stolz, aber der Stolz ist berechtigt. Die „neuen" Bilder der diesjährigen Ausstellung erzählen alle fast nur Altbekanntes, vor diesen alten aber erlebt man manche Ueberraschung. Rufe ich mir die Eindrücke ins Gedächtnis zurück, die am stärksten vor diesen Bildern auflebten, so ist es mir, als käme ich heim von einer langen Waldwanderung. Einer Wanderung durch einen deutschen Wald mit rauschenden Laubkronen, aus denen es widerhallt von tausend Vogelstimmen, einen Wald, aus dessen Tiefen bisweilen ein Hornruf zu uns herüberklingt oder ferne Lieder froher Menschen. Die Romantiker, die Schwind und Richter vor allen andern, sind nicht müde geworden, die Märchenherrlichkeiten eines solchen Waldes zu schildern. Romantik — das ist nun so ein kunsthistorischer Begriff, dem die Geschichtsschreiber seine ganz bestimmten engen Grenzen zugewiesen haben. Wir sehen links von dieser Romantik die einst so hoch gepriesene „heroische Landschaft", sehen rechts die zur Stunde nicht weniger vergötterte Kunst der sogenannten Impressionisten und in der Mitte das Weltkind der Romantik. Da erleben wir nun in unserer Ausstellung die erste Ueberraschung, fühlen die erste „Verschiebung im Gesamtbilde der deutschen Kunstgeschichte". Nur wie eine Episode soll die Romantik vorübergezogen sein, und nun sehen wir, wie diese deutscheste aller Kunstarten ihre Grenzen ausdehnt nach rechts und nach links, wie sie, deren Ahnenreihe in gerader Linie hinaufreicht bis in die entschwundene Zeit, nie eigentlich ohne Vertreter blieb. Da ist der ältere Preller, der ganz besonders gut in dieser Ausstellung vertreten ist. Man wird Preller nie ganz gerecht, wenn man ihn nur als Vermittler Homers nimmt. Aber nun sehen wir seine Wälder: wie das rauscht durch die Wipfel, wie man da aufatmet! Oder man sehe sich die Landschaften Spitzwegs an. Seiner Anekdoten mag man müde werden, seiner Naturschilderungen nicht. Das ist Kraft derselben Kraft, die in den Waldschilderungen Altdorfers lebt. Bei Bennewitz von Loefen ist es das nämliche. Mit welcher Liebe ist da Baum für Baum geschildert, und wie werden die Bäume doch zum Wald!

Das ist die eine große Umwertung, die diese kleine Ausstellung uns vornehmen heißt: die Landschaftskunst der Romantiker hat länger geherrscht, und war weiter verbreitet, als man bisher annahm. Die zweite Umwertung aber betrifft das, was die Franzosen paysage intime nennen. Das deutsche Wort Stimmungslandschaft will sich noch immer nicht so recht einführen, und der Hauptgrund dafür ist wohl der, daß man noch immer überzeugt ist, wir verdankten die wenigen Stimmungslandschaften (das Wort im engeren Sinne genommen), die in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt nennenswert sind, der Nachahmung französischer Maler und könnten der Gruppe von Barbizon keine auch nur annähernd gleichwertige gegenüberstellen. Da ist es denn sehr wertvoll, in unserer Aus-

Digitized by Google

stellung die Entdeckung eines deutschen Malers zu machen, der neben den Besten von Barbizon zum allermindesten besteht, und der zeitlebens doch von den Franzosen unabhängig blieb: Karl Buchholz. Da die Kunsthandbücher so gut wie nichts von ihm wissen, so sei hier ohne Kürzung mitgeteilt, was Walther Gensel im Katalog über das tragische Schicksal dieses Künstlers zu sagen hat: „Als Sohn eines Kleinbauern geboren, der ihn zuerst zur Feldarbeit heranzog, dann Stubenmaler werden ließ, erhielt Buchholz durch den Rittergutsbesitzer Collenbusch die Möglichkeit, die Weimarer Kunstschule zu besuchen. Er studierte hier unter Max Schmidt, malte dann aber selbständige Motive aus der Nähe von Weimar. Eine einzige größere Reise, die obendrein fast ergebnislos verlief, führte ihn ins baierische Hochgebirge, sonst ist er fast nie über die Umgegend der thüringischen Residenz hinausgekommen. Zunächst vom Hofe, von einigen Weimarer Bürgern und Kollegen gehalten, konnte er später seine Bilder auch zu den geringsten Preisen nicht mehr verkaufen, sodaß er schließlich dazu getrieben wurde, freiwillig aus dem Leben zu gehen. Die stattliche Anzahl seiner jetzt ausgestellten Werke enthüllt ihn uns als einen der feinsten Stimmungslandschafter seiner Zeit. Seine Waldlandschaften wetteifern an Tonschönheit zuweilen mit denen Daubignys, von dem er aber nie ein Bild gesehen hat."

Die Anklage, die das Ende dieses Mannes — er starb als Vierzigjähriger — gegen Deutschland erhebt, ist weniger das grausame Mißverstandenwerden — darauf muß jeder wahrhaft ursprüngliche Künstler gefaßt sein — als die Zeit des Todes. Buchholz starb im Jahre 1889, zu einer Zeit also, da die Meister von Barbizon bei uns sehr hoch bewertet wurden. Für die Franzosen hatte man Verständnis, für den Deutschen nicht. Und wieviel mehr mußte uns dieser Deutsche sein, bei dem die Tonschönheit nie die Folge eines müden Sehens ist, dessen Stimmungen nie weichlich oder weinerlich werden. Aber das begangene Unrecht läßt sich zu einem Teile mindestens wieder gut machen. Nicht durch posthume Schmeicheleien, sondern dadurch, daß wir uns zunächst einmal ernsthaft bemühen, die Kunst dieses Malers in ihrem ganzen Umfang kennen zu lernen. Die zweite, wichtigere Aufgabe aber verlangt, die Stimmungswelt zu erforschen, in der diese Kunst atmet, aus der sie ihre Kraft sog. Es ist, wie in diesem einen Falle also festzustellen war, nicht Frankreich, von dessen Gnaden wir hier reich wurden. Zu untersuchen ist, wie weit die Kunst der Stimmungslandschaft auch selbständig bei uns erwuchs, und schließlich — ob nicht gar in diesem Kapitel Kunstgeschichte ein deutscher Name allen französischen voranzustellen ist. Das letzte klingt ungeheuerlich, aber noch viel verwegener klang vor kurzer Zeit noch die Behauptung, daß die Technik des Impressionismus von einem Deutschen entdeckt worden sei; und doch steht heute der Name Menzel vor den Namen Monet und Sisley und Pissaro.

Die Ausstellung in Moabit ist nur ganz fragmentarisch, konnte es nicht anders sein, da sie in wenigen Monaten zusammengestellt werden mußte. Fernerhin gibt sie schon Einiges her. Sehr nachdenklich können einen die Sachen des Norddeutschen Caspar David Friedrich* stimmen, der bereits 1840 starb, und der in seiner Kunst ein so bewußtes

---

* Der Kunstwart hat wiederholt Bilder von ihm gezeigt.

Digitized by Google

Streben zeigt, aus der Buntheit der Malerei von damals zu einer einfachen, monumentalen Farbenkunst sich durchzuarbeiten. Wie er in seiner „Klosterruine Eldena" den Himmel malte, das ist eine Leistung, in der ihn der beste Moderne nicht übertrifft. War dieser Friedrich wirklich der Sonderling, als der er in der Umgebung gleichaltriger bekannter Künstler erscheint? Das ist wenig wahrscheinlich; und ebensowenig, daß es keine Verbindung geben soll zwischen ihm und den jüngeren deutschen Stimmungslandschaftern, bei denen man als Anregung Fontainebleau geflissentlich nennt. Diese Jüngeren sind durchweg mit guten Sachen, aber mit zu wenigen vertreten, als daß man bei den Einzelnen genauere Charakteristiken wagen dürfte. Der Katalog ist bemüht, auf das aufmerksam zu machen, was sie mit Frankreich verbindet, was ein Burnier etwa mit Troyon, ein Baisch mit Rousseau, ein Jettel mit Corot gemeinsam hat. Wir werden wohl noch genauer erkennen lernen, was sie von ihren „Anregern" trennt, und diese Erkenntnis wird uns mehr zu sagen haben. Willy Pastor

Zur Gründung der „Modernen Galerie" in Prag

Prag ist alter deutscher Kulturboden, und was die Deutschen dort noch sind, das sind sie kraft ihrer kulturellen Bedeutung. Rings ist nichts als tschechisches Land auf weite, weite Meilen hinaus. Bloß die Ränder des Königreichs Böhmen, besonders der Nord- und der Westrand, sind rein-deutsches Gebiet. Daß die Tschechen unter diesen Umständen Prag als ihre Hauptstadt empfinden, daß sie sie möglichst rassenrein haben möchten, daß sie die größten und nicht immer skrupellose Anstrengungen machen, den tschechischen Charakter der Stadt nach außen zu betonen, kann man ihnen schließlich nachfühlen. Aber so leicht kommt eine Stadt über den ihr von der Geschichte aufgeprägten Charakter nicht hinweg. Und die Deutschen tun wahrlich gut daran, auf Grund ihres gewaltigen historischen Anteils an Prag ihr Recht zu einer entsprechenden Machtstellung in der Gegenwart energisch zu verteidigen, auch wenn sie jetzt dort an Zahl eine Minderheit von kaum zehn v. H. der Gesamteinwohnerschaft darstellen. Denn diese Minderheit von nicht ganz vierzigtausend Köpfen hat von ihrer alten kulturellen Vormacht noch so gut wie nichts eingebüßt. Sie bildet eine ansehnliche Oberschicht, die im ganzen etwa die Hälfte der Steuern aufzubringen vermag. Sie hat ihre Universität, sie hat ihre Theater und ihre musikalischen Veranstaltungen, sie hat ihre einflußreiche Presse, und vor allem hat sie ihren mächtigen Handelsstand. Doch wessen sie bis vor kurzem fast ganz vergessen zu haben schien, das war ihre Kunst. Sollte das dauern, sollte das gar „ewig" so bleiben? Gerade die deutschen Künstler der Vergangenheit haben der herrlichen alten Stadt viel von ihrem Allerbesten und dadurch jenen ästhetisch reizvollen Charakter gegeben, den man bei Wanderungen durch Gassen und Gäßchen schier auf Schritt und Tritt empfindet. Pilgert man dann noch zum Kloster Strahow hinauf und entdeckt, in unwürdiger Verschlossenheit, die traurig-schöne Ruine des Dürerschen Rosenkranzfestes, dieser wonniglichsten Schöpfung unseres Meisters, dann spürt man, daß hier unverlierbare Schätze gewonnen sind, und daß es die Pflicht aller Lebenden ist, sich dieser Vergangenheit auch in unserer Zeit würdig zu halten. Glücklicherweise haben die Deutschen Böhmens klar und mutig erkannt, welche Aufgabe gerade hier ihrer harrt, und daß es auf die Dauer nur dann

Digitized by Google

möglich sein wird, Prag als kulturellen Mitbesitz zu behaupten, wenn die deutsche Kunst hier eine weithin sichtbare Heimstätte hat. Aber den praktischen Weiterungen aus diesem Erkennen zu folgen, erwies sich zunächst als sehr schwer. Denn auf den ersten Blick schien die deutsche Kunst in Böhmen tot zu sein, und namentlich in Prag schien man nur mehr von einer tschechischen Kunst etwas zu wissen oder wissen zu wollen. Die deutschen Künstler hatten fast samt und sonders das Land, das ihnen keine Beschäftigung zu bieten hatte, verlassen. Sie lebten weithinaus verstreut in der Diaspora, ohne Stammesbewußtsein und Heimatsgefühl, ohne belebende Berührung untereinander. Aber es gab doch wenigstens deutsch-böhmische Künstler! Dies zeigte sich sofort, als man sich die Mühe nahm, sie zu finden. Noch erfreulicher war, daß diese deutsch-böhmischen Künstler Talent haben, und daß sie an den Orten, an denen sie wirken, vielfach zu den Ersten zählen. Auf diese Entdeckung gestützt, konnten die Deutschen es wagen, die Erneuerung einer „deutschen Kunst" in Böhmen planmäßig ins Auge zu fassen, und sie konnten, als der Kaiser dem Lande eine „Moderne Galerie" versprach, ihren Anteil daran einfordern.

Ihre Absicht gelang: als vor wenigen Wochen die „Moderne Galerie" in Prag eröffnet wurde, waren viele erstaunt, zu sehen, daß die deutschen Künstler Böhmens an Wert, wenn auch nicht an Zahl, durchaus ebenbürtig neben den tschechischen stehen. Die etwa hundert Nummern von Gemälden, Plastiken und graphischen Arbeiten, die dort bis jetzt von deutscher Seite zusammengetragen sind, zeigen, daß keine lebensvolle Aeußerungsform der modernen Kunst fehlt, daß für alle Gebiete neuerer Kunstübung unter den böhmischen Deutschen die Talente vorhanden sind. Ein einziger Name nur sei genannt: Franz Metzner. Er gehört einem jungen, z. Z. in Wien lebenden Bildhauer, der den Größten seines Faches zuzuwachsen verspricht und vielleicht neben Hildebrand, Klinger und Rodin dereinst seine Stelle haben wird.

Franz Servaes

Teuer und billig

Wir erhalten vom Sächsischen Finanzministerium folgende Zuschrift:

„In Heft 12 Ihrer Zeitschrift veröffentlichen Sie einen mit »Teuer und billig« überschriebenen Aufsatz, der sich in abfälliger Weise über die frühere Art der Ausführung von kleineren staatlichen Forstgebäuden ausspricht und in Abbildungen »Beispiel und Gegenbeispiel« nebeneinanderstellt. Diese Ausführungen, die bezüglich der angegebenen Bausummen übrigens nicht ganz zutreffen, sind geeignet, die Tätigkeit der dem Finanzministerium unterstellten Landbauämter gegenüber der des Hochbautechnischen Bureaus im Finanzministerium herabzusetzen. Das Finanzministerium sieht sich deshalb zu der Erklärung genötigt, daß nicht »Trägheit«, sondern die Bestimmungen des früheren Baugesetzes in der Hauptsache zu der getadelten Bauweise geführt haben. Erst nachdem das neue Baugesetz in Wirksamkeit getreten war, konnte die billigere Bauweise zur Anwendung kommen, und konnten das Hochbautechnische Bureau sowie die Landbauämter beauftragt werden, diesbezügliche Studien vorzunehmen."

Hierzu haben wir folgendes zu bemerken: Mit dem Ausdruck Trägheit haben wir selbstverständlich nicht sagen wollen, daß in den staatlichen Bauämtern nicht fleißig gearbeitet würde. Die Trägheit, die wir meinen, ist das geistige Verharren ästhetischen Forderungen gegen-

Digitized by Google

über, die auf Erhaltung und Pflege heimatlicher Eigenart abzielen. So brauchen auch „schlechtere" Bauten noch nicht unsolide zu sein, sie können nur, wie in diesem Falle, ästhetisch schlecht erscheinen. In dieser Auffassung sehen wir uns in erfreulicher Uebereinstimmung mit dem Sächsischen Finanzministerium selbst, wie aus folgenden Worten hervorgeht:

„Bedingt durch überlieferte Gewohnheiten, durch klimatische Verhältnisse und durch bodenwüchsige Baustoffe haben sich in verschiedenen Landesteilen auch verschiedene Bauweisen herausgebildet. Sehr zum Nachteil, nicht nur in einfacher Schönheit, sondern auch des wirklichen Bedürfnisses und einer billigen Ausführung, ist diese berechtigte Verschiedenheit im allgemeinen einer gedankenlosen Nachahmung städtischer Bauweise zum Opfer gefallen und hat sich die Schablone auch bei Staatsbauten nach und nach eingebürgert."

Der Meinung sind wir auch. Die Verordnung des Sächsischen Finanzministeriums vom 22. Mai 1903, der wir den Satz entnehmen, legt die Gesichtspunkte dar, auf die von den Landbauämtern in Zukunft bei Vorbereitung und Ausführung insbesondere ländlicher und forstlicher Bauten für Unterbeamte und Arbeiter zu achten ist. Haben wir mit unserer Gegenüberstellung wesentlich anderes zeigen und sagen wollen? Weniger die überwundene alte Art tadeln, als vielmehr die guten neuen Versuche zur Ermutigung bekannt geben zu wollen — darauf kam es uns an.

Etwas anders steht es mit dem Baugesetz. Die Bestimmungen des früheren Baugesetzes hinderten keineswegs, heimatlich ländlich zu bauen, wenn es sich um frei in der Landschaft, im Walde stehende Bauten handelte. Denn § 23 der Baupolizeiordnung für Dörfer lautete:

Der Bau mit nicht massiven Umfassungen, jedoch harter Dachung ist gestattet bei Gebäuden, welche a) in eine Entfernung von mindestens 11,40 m vom nächsten hartgedeckten fremden Gebäude und, wenn dieses oder das zu bauende Gebäude selbst eine Scheune, ein Stroh- oder Heumagazin oder ein Futtervorratsgebäude ist, von mindestens 22,50 m und b) in eine Entfernung von mindestens 22,50 m vom nächsten weichgedeckten fremden Gebäude überhaupt zu stehen kommen.

§ 25. Weitere Ausnahmen von § 22 zu gestatten, ist nur die vorgesetzte Regierungsbehörde im einzelnen Falle und unter der Voraussetzung ermächtigt, daß besondere dringende Verhältnisse dafür sprechen.

§ 39. Die Auflegung weicher Dachungen von Stroh, Rohr, Lehm- und Holzschindeln, sowie überhaupt Holzbedachungen aller Art, Dornsche Masse und sonstige nicht feuersichere Materialien sind nur ausnahmsweise gestattet: f) in den von der Regierungsbehörde zu bestimmenden Ortschaften von hoher und rauher, den Stürmen sehr ausgesetzter Lage, wenn entsprechend dauerhafte Dachziegel und Dachschiefer in einer Entfernung von 3 Meilen nicht zu erlangen sind. —

Somit hätte in der Eigenart und in der Anpassung des Neuen an das Bestehende, in der sparsam schlichten und individuellen Durchbildung namentlich der äußeren Erscheinung der ländlichen Gebäude recht wohl schon unter der Herrschaft des früheren Baugesetzes manches im Sinne heimatlicher und auch billigerer Bauweise geschehen können. Das alte Baugesetz bildete hierfür gerade bei forstlichen Gebäuden kein Hindernis. Wir sind für die Berichtigung sehr dankbar, denn sie gibt uns Gelegenheit, darzutun, daß eigentlich nichts wesentliches an unserem Bei-

Digitized by Google

spiele richtig zu stellen ist. Denn wenn schließlich gesagt wird, die von uns angegebenen Bausummen seien nicht ganz richtig, so versichern wir unserer Leser wegen hier noch einmal mit voller Bestimmtheit, daß die Forsthäuser in heimatlicher Bauweise ganz bedeutend billiger sind, als die nach der städtischen Schablone gebauten. Dringend aber möchten wir das Sächsische Finanzministerium bitten, es möge an der wiedererrungenen heimatständigen Bauweise festhalten. Es wird sich damit den Dank aller Heimatfreunde erwerben und für ganz Deutschland ein Beispiel geben, das nicht ohne segensreiche Folgen bleiben wird.

Sch

Zur Freilegung des Freiburger Münsters

Der Kunstwart hat sich schon zweimal (XVI, 5 und XVII, 24) mit den Turmbauten in Freiburg beschäftigt und im besondern durch Nebeneinanderstellung des früheren und jetzigen Schwabentorturmes zur Anschauung zu bringen versucht, welche Schlimmbesserung Oberbaurat Schäfer in Karlsruhe, der Erneuerer des Heidelberger Friedrichsbaus, auch mit diesem ehrwürdigen Denkmal vorgenommen hat. Aber auf das Schlimmste ist bisher noch gar nicht aufmerksam gemacht worden, daß nämlich dieser von Schäfer auf das Doppelte seiner ursprünglichen Höhe emporgestreckte Turm für einen ganzen Stadtteil den Anblick des Münsterturms verschleiert und verstellt. Ein Architekt, der die Leistungen seiner großen Vorgänger auch nur ein wenig achtete, mußte doch bei der Erneuerung dieses Torturms vor allem auf das Münster Rücksicht nehmen, umsomehr, je näher das Schwabentor bei der Münsterkirche steht und je größer also die Gefahr einer Beeinträchtigung war. Diese dem Münster gebührende Rücksicht ist nun aber ganz und gar nicht geübt worden, wie unsere Abb. 1 und 2 mit erschreckender Deutlichkeit veranschaulichen: in den südlich vom Münster gelegenen Stadtteilen kann man sich nirgends mehr ungestört an den adlig schönen Umrissen und der feinen Gliederung des Turmes erlaben, denn überall schiebt sich der Flickturm Schäfers mit seinen eckigen Formen und schreienden Farben vor die Münsterpyramide, und je näher man der Altstadt kommt, um so gründlicher deckt er sie zu. Der dadurch geschaffene Uebelstand ist so groß, daß man sich kaum auf die Dauer wird dabei beruhigen können. Das Münster muß „freigelegt" werden, nicht von den netten alten Häusern, die seinen Chor umstellen — diese Unglücksidee hat man gottlob aufgegeben — wohl aber von Schäfers Turmkoloß. Am richtigsten wäre natürlich, wenn man den Turm wieder herstellte, wie er bis vor kurzem war (vgl. die Abb. Kw. XVI, 5); zum allerwenigsten sollte der verunglückte Staffelgiebel, der im deutschen Süden eine ganz fremdartige Erscheinung ist, abgetragen werden. Damit wäre, wie unsere Abb. 3 zeigt, schon viel gewonnen.

Wir kommen wiederholt auf diesen Turmbau zurück, nicht nur weil wir an der Hoffnung festhalten, daß man sich zur Abtragung seines Staffelgiebels schließlich wird entschließen müssen, sondern vor allem auch deshalb, weil die Verstellung und Verbauung des Münsters trotz aller üblen Erfahrung, die man mit dem Schwabenturm gemacht hat, unentwegt ihren Fortgang nimmt. Und zwar ist es neuerdings die Kurie selbst, die mit dem Bau ihrer Kanzlei dem ehrwürdigen Münster in der unbegreiflichsten Weise Konkurrenz macht. Diese Kanzlei, ein auch sonst unerhört anspruchsvoller Verwaltungs-

Digitized by Google

bau, erhebt ihren ehrgeizigen Giebel wahrhaftig bis zur Höhe des Münsterdaches, und da sie in unmittelbarer Nähe desselben steht, so deckt sie für die Besucher des Schloßbergs, die nach dem Münster ausschauen, aber ganz gewiß nicht nach der erzbischöflichen Kanzlei, ein gutes Teil des Münsterchores zu.

Angesichts solcher Selbstüberhebung tut es immer wieder not, für unser Münster Luft und Licht zu fordern. Die Zeit muß kommen, wo Schwabentor und erzbischöfliche Kanzlei wieder fallen werden, um das Münster freizulegen; ist es da nicht wahrlich besser, solche Schädlinge überhaupt nicht erst aufschießen zu lassen? f Baumgarten

Thode, Liebermann, Thoma

haben in letzter Zeit das von Meier-Gräfe angeschlagene Thema „Der Fall Böcklin" in einer Weise erörtert, die ein Referat in einem jeden Kunstblatt verlangt — nur vielleicht gerade im Kunstwart nicht, denn hier hat schon vor Beginn der ganzen Polemik Momme Nissen in seinem Aufsatze „Die mittlere Linie" vieles gesagt, was jetzt nur wiederholt werden könnte. Zudem haben die genannten Männer ja noch nicht ausgesprochen. Nachdem sie's getan, wird sich Avenarius erlauben, seine persönliche Meinung auch über diesen „Fall" im Kunstwart noch auszusprechen.

Schriften über Heimatpflege.

In dritter Auflage erschien (bei Georg Müller in München) „Heimatschutz" von Ernst Rudorff. Drei Auflagen — nicht viel für eine Streitschrift, deren Programm heute ein ganzer großer Bund in erweitertem Umfange aufgenommen hat. Dreißig Auflagen müßten es sein, denn was Rudorff an bösen Beispielen zur Verschandelung unseres Heimatlandes aufgegriffen und höchst wirksam ins Licht eines warmen Empfindens gerückt hat, verdient von Tausenden bedacht zu werden. Dreißig Auflagen — damit wäre auch der Punkt erreicht, von dem aus sich die temperamentvolle Einseitigkeit des Verfassers, sein Verkennen dessen, was ein Gottfried Keller im „gestaltenden Leben der Städte" gutes erkannte, kritisch bestreiten ließe. Dies mag aus kunstpolitischen Gründen hier unterlassen sein, denn die Schrift verdient es heute noch so gut wie bei ihrer ersten Anzeige im Kunstwart vor drei Jahren, in die Breite zu wirken und ein Bewußtsein und Gewissen zu wecken für die Not und die Gewalt, der das Heimatliche mehr oder minder gewissenlos oder fahrlässig unterworfen wird.

Was der „Wegweiser für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege" will, den Heinrich Sohnrey im Dorfschriftenverlage Berlin herausgibt, geht aus dem Titel hervor. Ein Hand- und Hausbuch für die weiteste Praxis, zum Nachschlagen eingerichtet und auch dem einfachsten Verständnis bequem geschrieben. Vielleicht das nützlichste Buch dieser Art fürs flache Land, beherzigenswert oben wie unten. Freilich auch hier wieder ein allzu unbekümmertes Draufloßschlagen auf den großstädtischen Moloch. „Aber wo sind unsere Dichter und Schriftsteller, unsere Bildhauer und Baumeister? ... Prägt sich nicht in unserer sogenannten Nationalliteratur der Zug nach der Großstadt aufs grellste aus? Ist sie nicht auch eine Ursache des Zuges vom Lande geworden, indem sie die Vorstellungen des Volkes überwiegend mit großstädtischen Bildern erfüllte?" Und weiter meint Sohnrey in bezug auf die Malerei, die noch am meisten

Vermischtes

Digitized by Google

Sinn fürs Land zeige, daß „die Landbevölkerung selbst von der landfreundlichen Kunst wenig oder nichts hat, da die Kunst von ihr nur nimmt, um es den Städtern zu geben, aber der Landbevölkerung selbst nichts wiedergibt". Ganz so einfach mit Geben und Nehmen liegt die Sache wohl nicht. Wenn in unserer „sogenannten" und nicht nur sogenannten Nationalliteratur lange Zeit die Großstadt in immer neuen Formen mehr oder minder bestimmend auftrat (jetzt tut sie's ja nicht einmal mehr), was war daran Verwunderliches? Es hätte sehr wohl in gesunder, kraftvoller, bedeutender Erfassung geschehen können; daß sich meist die Seichtheit des Salongeistes darein ergoß, hatte doch mit den Stoffen, welche die Großstadt bot, nichts zu tun. Oder sollte die Kunst aufhören, dem Leben nachzugehen? Wenn das Leben in die Großstädte wanderte, so waren mit dieser Wanderung hundert Probleme für die Dichtung gegeben, und ob sie wollte oder nicht, sie mußte, wenn sie ehrlich war und lebendig bleiben wollte, diesen Problemen nach und in die Großstadt hinein. Genau so gut wie die verdienstlichen Arbeiter an den Problemen einer ländlichen Wohlfahrts- und Heimatspflege.

Wenn nun freilich die Kultur der Großstadt „auf die Dörfer" geht, so wird's gemeiniglich schlimm, selbst dann oftmals, wenn es gut, wenn es ländlich gemeint ist. So scheint auch uns zum Beispiel der Wunsch nach bedingungsloser Erhaltung der Volkstrachten in der Wolle städtisch gefärbt. Jeder, der über seine ästhetische Freude an dieser Mannigfaltigkeit hinausschaut nach den Möglichkeiten ihrer Erhaltung, muß sich sagen, daß hier wohl mit künstlichen, mit Zwangsmitteln von oben her ein zeitweiser Stillstand im Verfall, aber kaum wieder ein neues Leben der Tracht geschaffen werden kann. Wollen wir denn in der Tracht ein Kostümtheater, haben wir nicht Theaterei genug, wohin wir schauen? Es stimmt doch bedenklich, wenn man z. B. liest, wie das kleine Mädchen in Lothringer Tracht dem Kaiser auf seine Frage, ob sie dies Kleid wohl jeden Sonntag trage, ehrlich antwortet: „Nein, nur wenn der Kaiser kommt!" Erhalten, was noch lebensfähig ist und ja nicht künstlich abtöten (man denke an Pyrmont!), die Ueberlieferung kräftigen und die Saat ausstreuen zu neuer Lebendigkeit, indem man den Forderungen der Sache zum Durchbruch verhilft. Wer könnte aber guten Gewissens behaupten, daß all unsere Volkstrachten dieser Sachlichkeit entsprechen? Daß ihre phantastischen Formen, so schön sie meist, und so interessant sie immer in irgend einer Beziehung sind, nicht auch oft Unformen zeigen? Wir können, scheint mir, die Pietät auch zu weit treiben. Aber sammeln und sichten — das können wir und das geschieht ja wenigstens in den Anfängen auch, wie Sohnrey mitteilt, sogar schon in einigen „Dorfmuseen". Warum er übrigens die Dorfkirche ganz außer Betracht gelassen hat, trotzdem er den Dorfkirchhof erörtert und für diesen, wenn er unbenutzt ist, sogar den verrufenen Stacheldrahtzaun empfiehlt, ist nicht gut einzusehen. Kirchen werden ja selten gebaut, um so wichtiger aber, daß sie dann *gut* „gebaut" und nicht im Spielschachteltypus von erstwem „aufgestellt" werden. Aber kleine Meinungsverschiedenheiten im einzelnen ändern an dem Gesamturteil nichts: ein vortreffliches und praktisches Buch, durchdrungen von sozialer und zugleich im besten Begriff konservativer Gesinnung, in jener verständigen Mischung, aus der allein ein dauernd Gutes kommen kann.

Zur Förderung der „*Heimat-*

Digitized by Google

kunde in der Schule" (Berlin, Borntraeger) macht der verdiente Conwentz neue Vorschläge, und zwar, wie er im Vorwort sagt, zum erstenmal auf Grund einer zusammenhängenden Prüfung der Verhältnisse. Natur- und Erdkunde sollen durch vermehrte Anschauung gepflegt werden. Die Mittel, als: Bilder und Karten, Bücher, Sammlungen, Gärten und Ausflüge, sollen den heimatlichen Verhältnissen besser angepaßt werden als bisher. Conwentz hat seine Vorschläge und Anregungen genau systematisiert und nach den verschiedenen Schulen verschieden zur Erörterung gestellt. Seine gewissenhafte Arbeit wird allen Schulreformern sehr willkommen sein und allen Schulinteressenten gewiß manche ausgestandene Langeweile und manche unzureichende Kenntnis erklären. Wir empfehlen die Schrift auf das dringendste. Und ebenso desselben Verfassers im gleichen Verlage soeben erschienene Denkschrift „Die Gefährdung der Naturdenkmäler und Vorschläge zu ihrer Erhaltung". Ein kleines Werk, das über die ganze Frage das beste Material bietet, das wir haben.

Dann hat der Verein Leipziger Zeichenlehrer ein kleines Sammelheft mit Abbildungen zusammengestellt unter dem Namen: „Wie wir unsere Heimat sehen" (Leipzig, Scheffer, 80 Pfg.). „Wir versuchen hier die ästhetischen Grundlagen der heimatlichen Landschaft herauszuheben, zu zeigen, wie wir unsere Heimat empfinden, jeder anders selbstverständlich." Ein Versuch also nach einer Richtung hin, wo die Pädagogik bisher meist versagt hat. Er ist entschieden kennenswert, denn wenn im Kinde ein feineres Heimatgefühl geweckt und auferzogen werden soll, so wird das am überzeugendsten so geschehen wie hier, durch die ästhetische Einstimmung des Wahrgenommenen, durch Veranschaulichung. Es wird das geschehen, soweit es geschehen kann, denn überall, wo über die Grenzen des rein Verstandesmäßigen hinausgegangen wird, spricht die Begabung, die des Schülers wie des Lehrers, ihr Wort entscheidender als sonst, und selbst die beste Vermittlung kann da, wo sie fehlt, zu nichts führen als zur Suggestion statt zur selbständigen Produktion von Anschauungen durchs Gefühl. „Wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren." Immerhin wird auch da noch die Aufmerksamkeit einmal nach dieser Innenseite gelenkt, und schon das ist etwas wert.

Die „Flugschriften des Bundes Heimatschutz" bedürfen einer Empfehlung durch den Kunstwart wohl nicht. Wir müßten sonst unsere Mitarbeiter Schultze-Naumburg („Die Entstellung unseres Landes") und Karl Joh. Fuchs („Heimatschutz und Volkswirtschaft") beloben. Erwähnt sei nur, daß beiden Heften Abbildungen mitgegeben sind, die unsern Lesern zum Teil gut bekannt sein werden. Hier also ist für wenig Geld (80 und 40 Pf.) handliches Material; jeder, der will, kann damit gutes wirken.

Auf Oskar Schwindrazheims sehr schönes Buch „Deutsche Bauernkunst" (Wien, Gerlach) kommt der Kunstwart noch zurück.

E Kalkschmidt

Einbanddecken für den Kunstwart

sind nun wieder zu haben. Da sie sehr viel besser ausgestattet als früher, in echtem Pergament und besonderem Phantasiepapier, erscheinen, mußte der Preis etwas erhöht werden: sie kosten nun 2,25 Mk. Wir bitten die Leser, die Verzögerung zu entschuldigen und ihre Bestellungen, falls es nötig sein sollte, zu wiederholen.

Digitized by Google

Unsere Bilder und Noten

Als Satiriker ist Th. Th. Heine zur Genüge bekannt. Auch daß dieser Satiriker dem zersetzenden Geist seiner Darstellungen neben „schneidenden" Formen spöttisch anmutige und graziöse Gestalt zu geben versteht, weiß man. Aber daß er bei all seinem Verneinungstrieb Empfänglichkeit haben kann für schlichte Reize des Lebens, dürfte wohl von sehr vielen bezweifelt werden. Ich glaube, das farbige Bildnis, das diesem Hefte vorgesetzt ist, wird diese Zweifel widerlegen können. So selten Heine so was ohne den Rest einer gewissen Ironie gelingt, hier einmal ist es ihm gelungen: das kleine dicke Mädel und der Mops, die im Sessel ungezwungen beieinander sitzen, sie sind von einem Auge erfaßt, das sich nicht nur ein Bild seinen Geschmackes in Form und Farbe ersah, nein, das dabei auch die drollig schlichte „Unschuld" in diesem Stück Leben als Reiz empfand. — Auch der Bronzeteufel, der dämonische Tiermensch, den unser zweites Bild bringt, ist mit einer Sachlichkeit gestaltet, die den künstlerischen Ernst des Humoristen beinahe bis zur Liebe vertieft zeigt. Nicht der gefallene Engel, nicht ein grimmiges Symbol von Lastern und Verbrechen, nein, durchaus „sozialrealistisch" ist es der satanische Proletarier, der Handlanger, der Höllenknecht sans phrase, der hier zielbewußt, mit seinem Berufsgebrüll sozusagen und mit charakteristisch handwerksmäßigen Arm- und Handbewegungen auf sein Opfer zuschreitet. Wie organisch aus den Arbeitsanforderungen heraus an einen solchen Gesellen ist diese ganze Gestalt empfunden. Die kurzen stämmigen Beine mit den gewaltig sich ansaugenden Sohlenflächen, die überlangen Greifarme mit den mächtigen Bratzen — wie sicher umfaßt man, wie unwiderstehlich trägt man mit solchen Hilfsmitteln die Sünder hinweg, selbst wenn sie sich noch so sehr sträuben. Auch zum Kohlenschaufeln in den unterirdischen Heizanlagen eignet sich eine solche Konstitution offenbar ganz vorzüglich. Ueber diesen gewaltigen „Arbeitspartien" baut sich dann, hoch gleich einem Schlote, der Wampenhals auf, draus das erschreckliche Teufelsgeröhr dröhnt. Der verhältnismäßig kleine Verstandesbehälter aber zu oberst drückt mit allem was dazugehört weniger Beweglichkeit des Geistes aus, als unerschütterliche Berufssicherheit seines Besitzers. So schreitet er grölend hin, in jedem Zoll ein Ausdruck seines inneren Wesens. Und sein kurzes Stummelschwänzchen weist belehrend darauf hin, wie die Natur keines ihrer Geschöpfe ganz ohne Zierde aus ihrem Mutterschoße entläßt.

Das Bild von Bartning ist im wesentlichen eine Schilderung der römischen Campagna. Wenige Orte vereinigen so wie dort höchste Naturschönheit mit den Dokumenten Jahrtausende alter Menschheitsgeschichte. Bartning faßt die Aufgabe in unserem Bilde nicht allein, aber doch vorzugs-

Digitized by Google

weise, von der formalen Seite; die seltsame Horizontale, verstärkt durch den Zug der Mauer mit dem Gegensatz der senkrechten Olivenbäume, gibt das Kompositionsmotiv; die Knabengestalt fügt sich gleichsam als Verbindung des Vordergrundes mit dem Hintergrund hinein. Bartning gehört zu denen, die schon vor Jahren mit dieser ausgesprochenen Durcharbeitung der Formen sich in Gegensatz zur bloß andeutenden, skizzenhaften Malerei stellten. Die jüngste Entwicklung der bildenden Kunst bei uns hat ja die Berechtigung dieser Wege genugsam bestätigt.

Die Beilage „Zur ästhetischen Kultur" wird durch die Notiz „Aus Freiburg" in der heutigen Rundschau erläutert. — Zu den Bildern unseres vorigen Heftes ist nachzutragen, daß W. L. Lehmanns „Berninasee" der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel gehört. L W

Wagner. Aus dem zweiten Akt der Walküre. Das Beispiel ist durch den Aufsatz der heutigen Nummer angeregt. Allerdings mehr im Sinne ergänzender Erwägung. Bei einem so verwickelten Problem, wie dem einer Aesthetik des Liedes oder der Gesangmusik, müssen wir uns von Anfang an den Blick für alle Möglichkeiten offen halten. Es ist gut, zunächst einmal zu bezweifeln, ob die Verbindung von Wort und Ton wirklich eine einfache Sache sei. Nachdem aber der Leser mit dem Verfasser den Schwierigkeiten nachgedacht hat, möge er an einem kleinen Beispiel beobachten, wie ein Meister Wort und Ton zusammenschmieden kann, sodaß weder gegen dieses, noch gegen jenes an sich, noch gegen die Verbindung etwas einzuwenden ist. Oder könnte, wer die Worte der Fricka liest, an dem Bau, an der Schönheit der Verse etwas tadeln? Könnte, wer die Musik ohne Worte hört, über den Ausdruck im unklaren sein? Wer möchte behaupten, Musik und Poesie habe hier durch die Gemeinschaft irgend einen eigenen Vorzug eingebüßt? Beide zusammen erzielen eine Steigerung, in welcher keine Kraft verloren geht. Möglich ist es und oft kommt es vor, daß die Kraft der Musik ein Minus der Poesie ausgleicht, daß kraftvolle Poesie von schwacher Musik nicht erreicht wird. Warum sollen wir die Ohren verschließen, wenn einem Künstler mit doppelter Begabung die vielumstrittene Vereinigung gelang? Die Melodie der Fricka ist ein vollendetes Kunstgebilde, von welcher Seite wir es auch betrachten. Wenn man die Worte ohne Kenntnis der Melodie deklamiert, die gewonnene Betonung irgendwie festlegt, so wird man von der Aehnlichkeit überrascht sein. Doch ist das Naturalistische von Wagner ausgeschaltet. Mit feinem Bedacht stellt er eine Melodie hin, deren Linie mit dem logischen und psychologischen Bau der Worte parallel läuft, ohne an musikalischem Sinn und Gehalt einzubüßen! Man beachte, wie das gewonnene Es-dur im ersten Heischesatz festgehalten, wie es dann verlassen wird, um in Es-moll auszumünden: eine Erfüllung rein musikalischer Gesetzmäßigkeit. Die harmonischen Ausweichungen

Digitized by Google

und die Linienführung der Melodie, beides entspricht nun zugleich dem dreiteiligen Gedanken, der mit den Worten „gerächt von der mutigen Maid" schließt, und zwar so bis ins Einzelne, daß nicht das Kleinste ohne Leben bleibt. Wie schön die Steigerung des mittleren Teils, der gegen den dritten genau im Verhältnis der Satzkonstruktion auch musikalisch gespannt ist! Die größeren und kleineren Pausen der Singstimme sind den Abschnitten des Gedankens haarscharf angemessen. Auch die paar folgenden Takte, die wir des Zusammenhanges wegen mitgaben, sprechen für die Kunst Wagners, Wort und Ton gleichwertig zu verbinden. Nicht mit Es, weder bei „Maid", noch bei „Ehre" schließt Fricka, sondern mit dem fragenden hohen F, worauf Wotan, ins Es zurücksinkend, die ganze großartig aufgebaute Zwiesprache wirkungsvoll abschließt.

Ernst Otto Nodnagel, zwei Lieder. Zum erstenmal berücksichtigen wir einen Komponisten, der seit langem um die öffentliche Anerkennung ringt. Es gibt Leute, die mit Nodnagel, dem Schriftsteller nicht einverstanden sind, und wir untersuchen hier nicht warum; mögen sie es den Tondichter nicht entgelten lassen! Wenn man in Nodnagels Liedern blättert, fällt zunächst auf, daß sich der Stürmer und Dränger, der oft so merkwürdige Titel für uralte Kunstgattungen anbringt, in der Musik selbst schlichter und natürlicher gibt, als mancher andere. In der uns vorliegenden reichen Liedersammlung aus dem Dreililienverlag (Werk 16, 18, 26—28, 29, 32, 34, 36) findet sich nichts Verstiegenes oder Gemachtes. Eine Neigung zur Klarheit, eine gewisse Wärme macht sich geltend, während soviele Erzeugnisse modernster Lyrik kühl lassen bis ans Herz hinan. In dem ersten der mitgeteilten Lieder berührt die übersichtlich gegliederte Melodie ungewöhnlich sympathisch. Aus der Schlußwendung der ersten Verse gewinnt der Komponist ein gutes Begleitmotiv. Im andern Liede, das noch ungedruckt ist, füllt sich das Scheinleben eines gewiß nicht guten Gedichts mit wirklichem musikalischem Blut; das Innige wäre nicht bloß an der zarten Melodie, sondern besonders auch an der feinen Harmonisierung nachzuweisen. Außer den Liedern und einigen Stücken für Klavier, für Violoncell usw. hat Nodnagel auch veröffentlicht: „Symbolien" für großes Orchester, „Vom tapferen Schneiderlein", „L'Adultera"; vielleicht können wir gelegentlich nach dem Eindruck einer Aufführung darüber berichten.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google

KW

TH. TH. HEINE

Digitized by Google

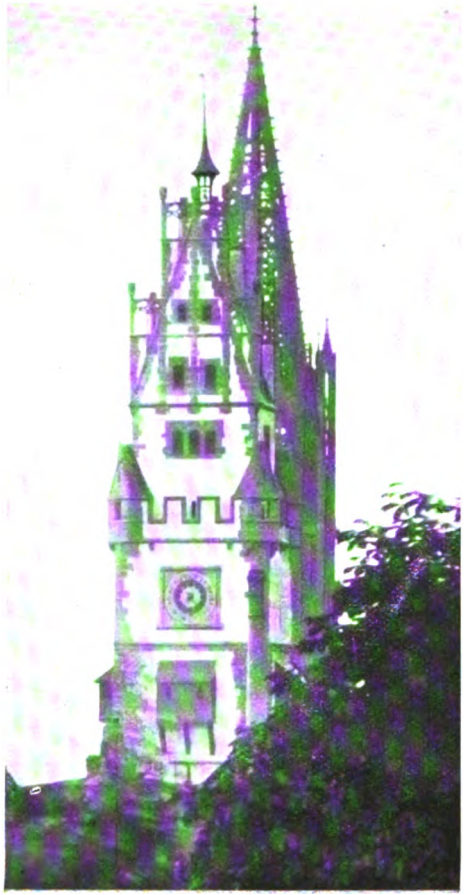
Digitized by Google

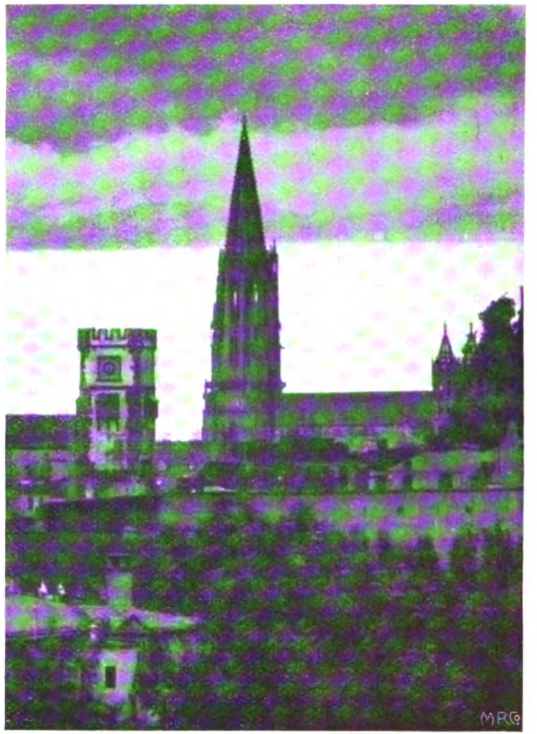
LUDWIG BARTNING

KW

Digitized by Google

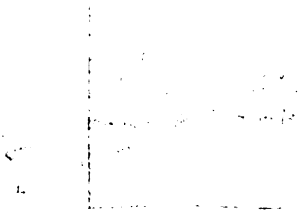
Digitized by Google





AUS FREIBURG i. B.

Digitized by Google

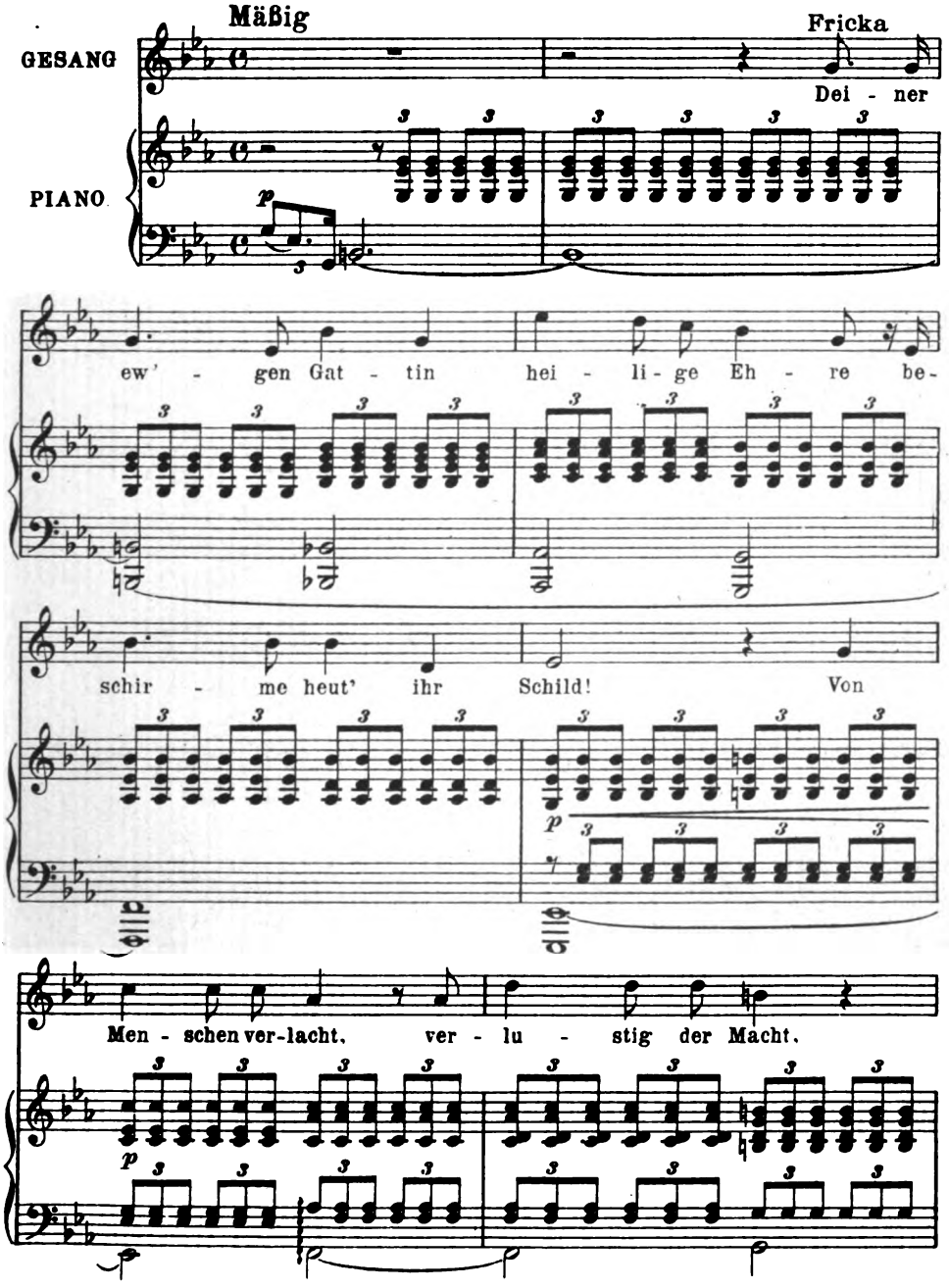


Digitized by Google

BEILAGE ZUM KUNSTWART

RICHARD WAGNER

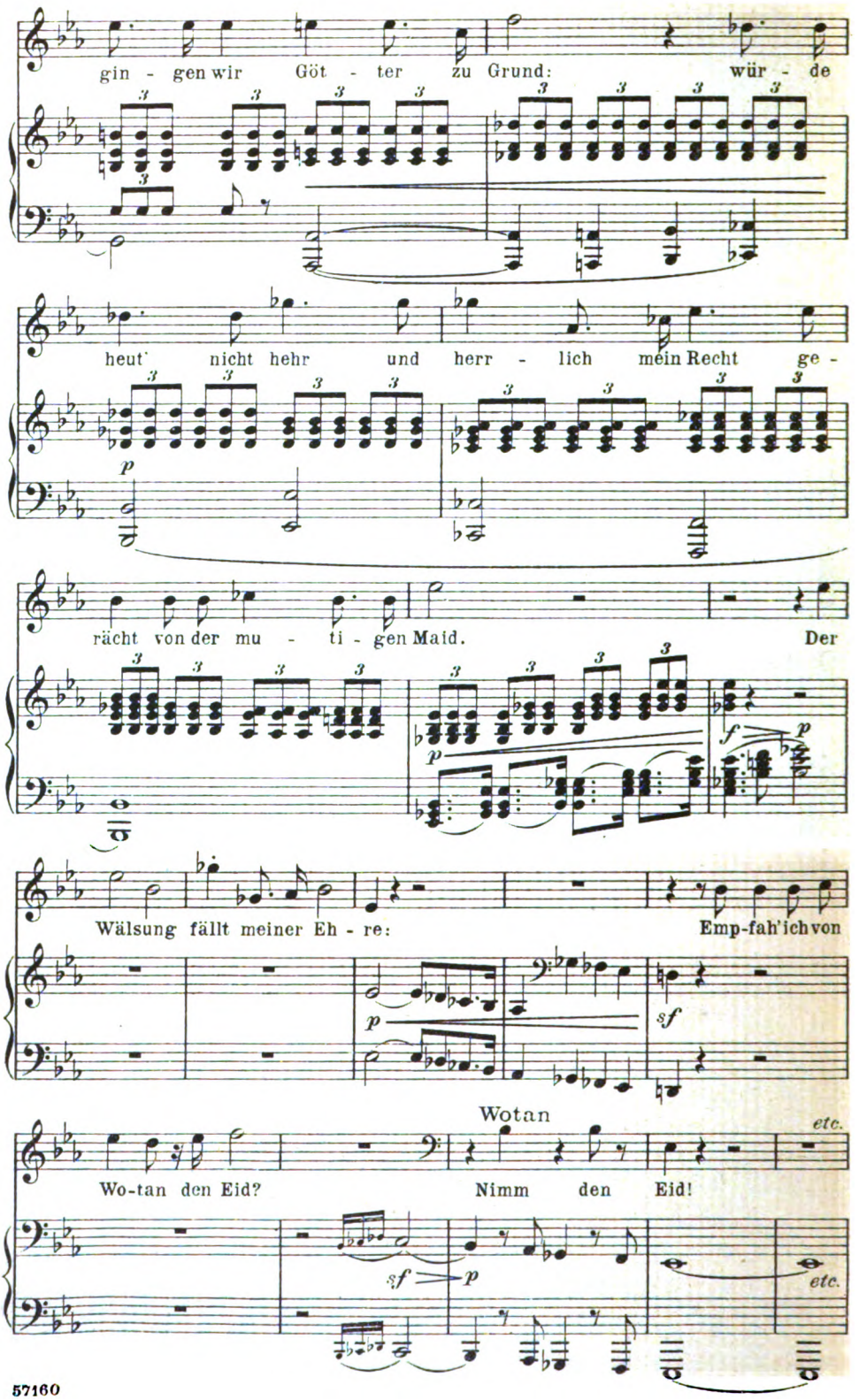
Aus dem 2. Act der „WALKÜRE“



Mit Genehmigung der Verlags von B. Schott's Söhne in Mainz

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY. München
Alle Rechte vorbehalten

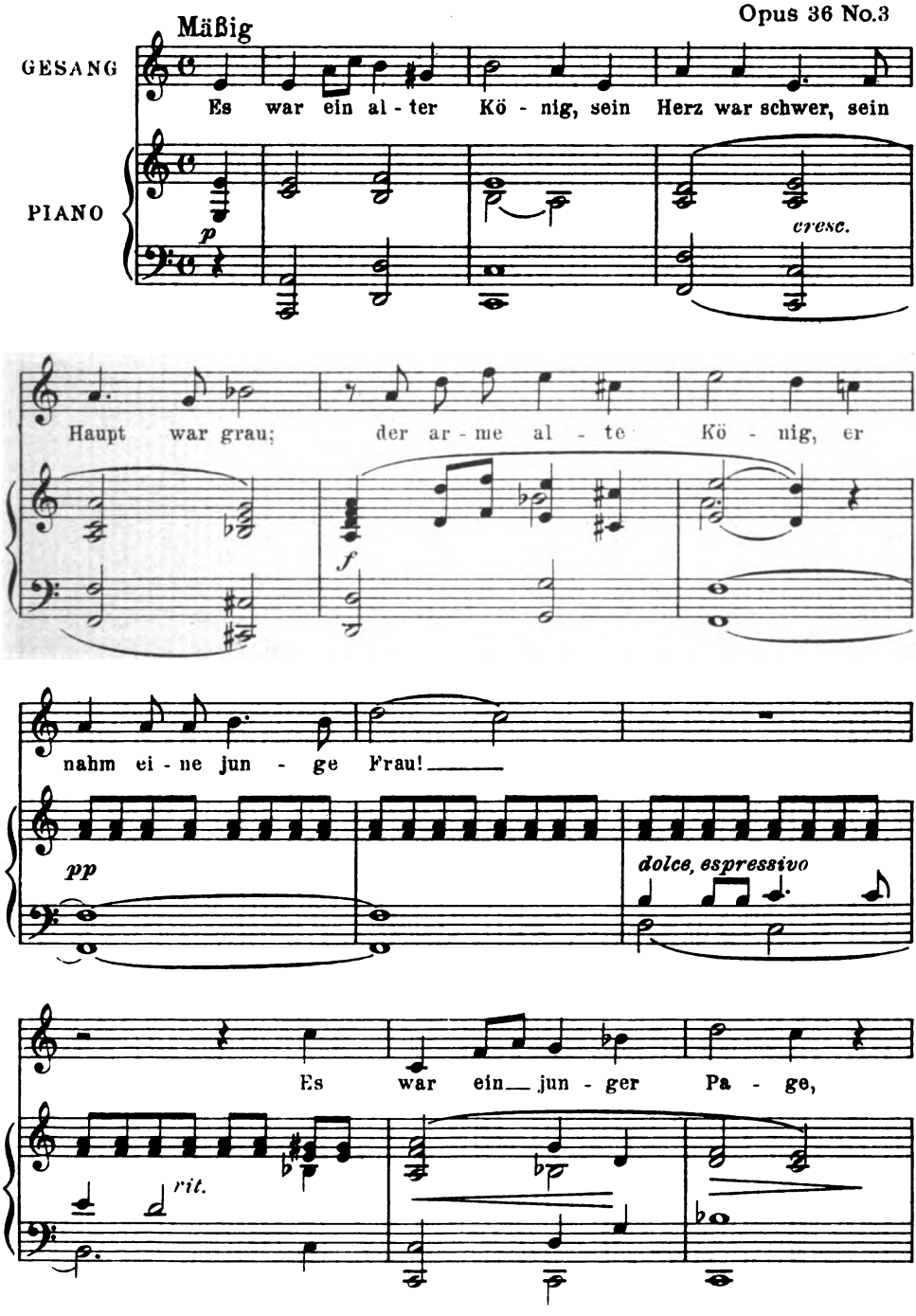
Digitized by Google



Digitized by Google

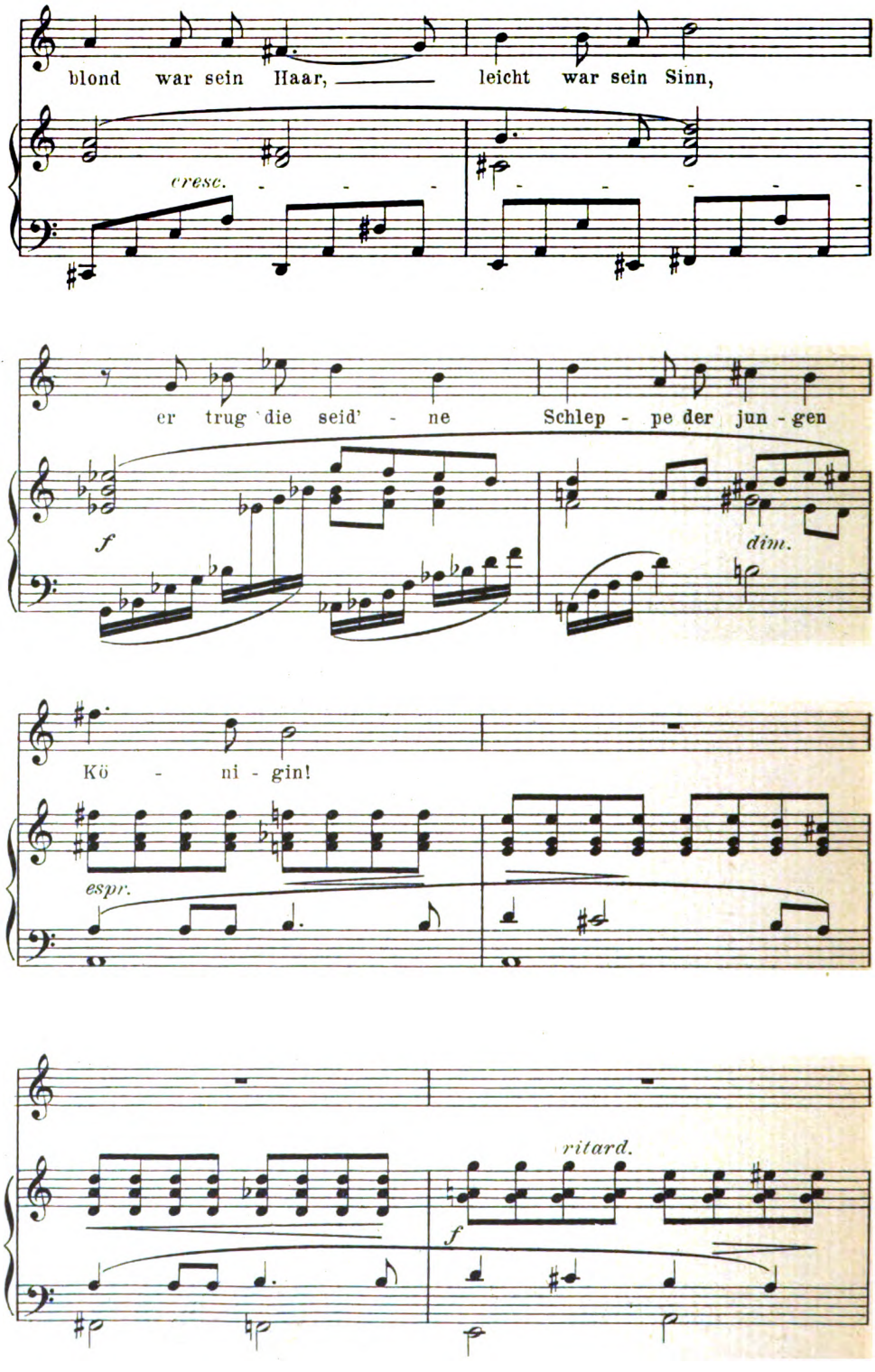
ERNST OTTO NODNAGEL

H. Heine
VIEL ZU LIEB
Opus 36 No.3

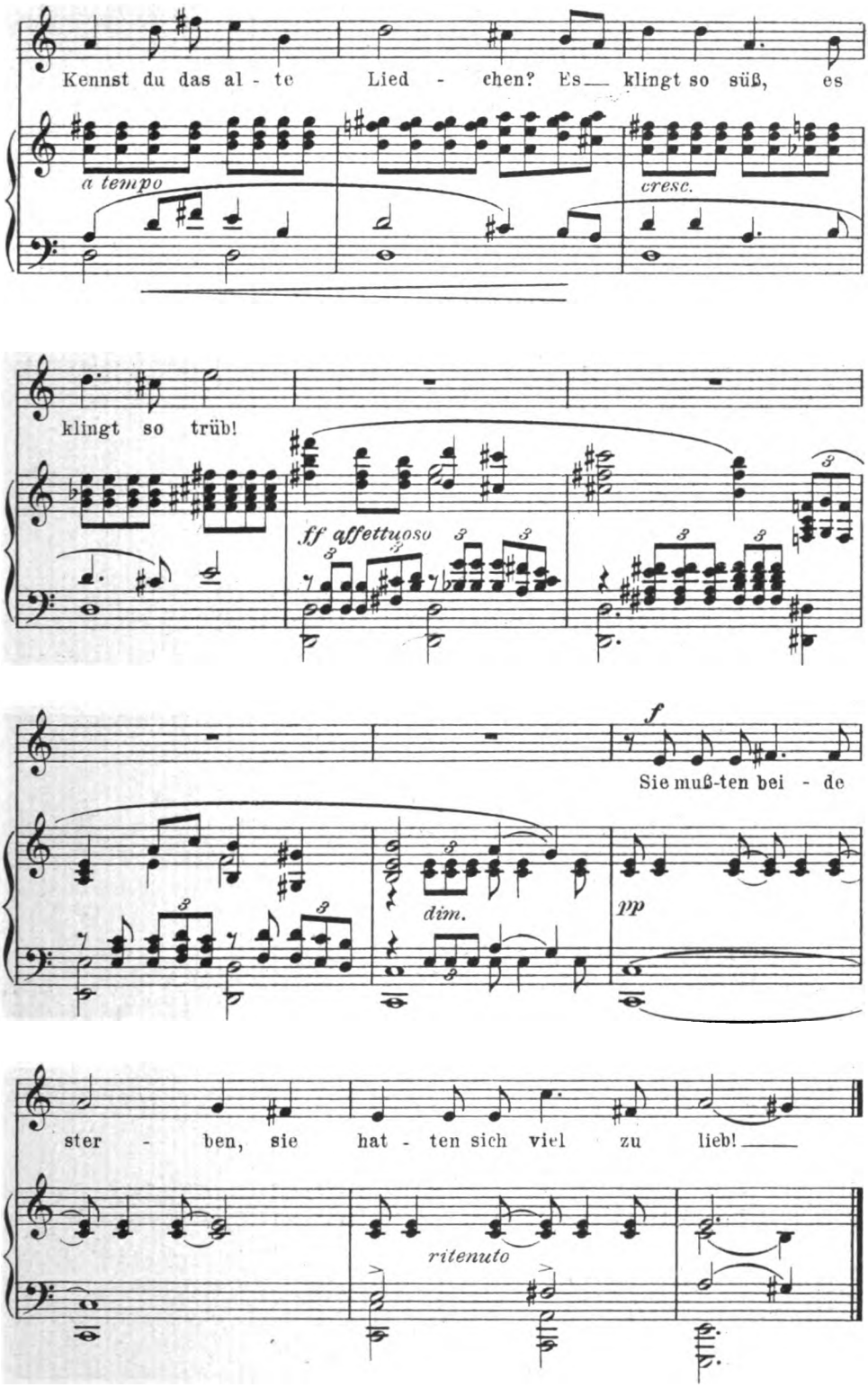


Aufführungsrecht vorbehalten! Mit Bewilligung des Verlags Dreililien, Berlin-Halensee.
56775

Digitized by Google



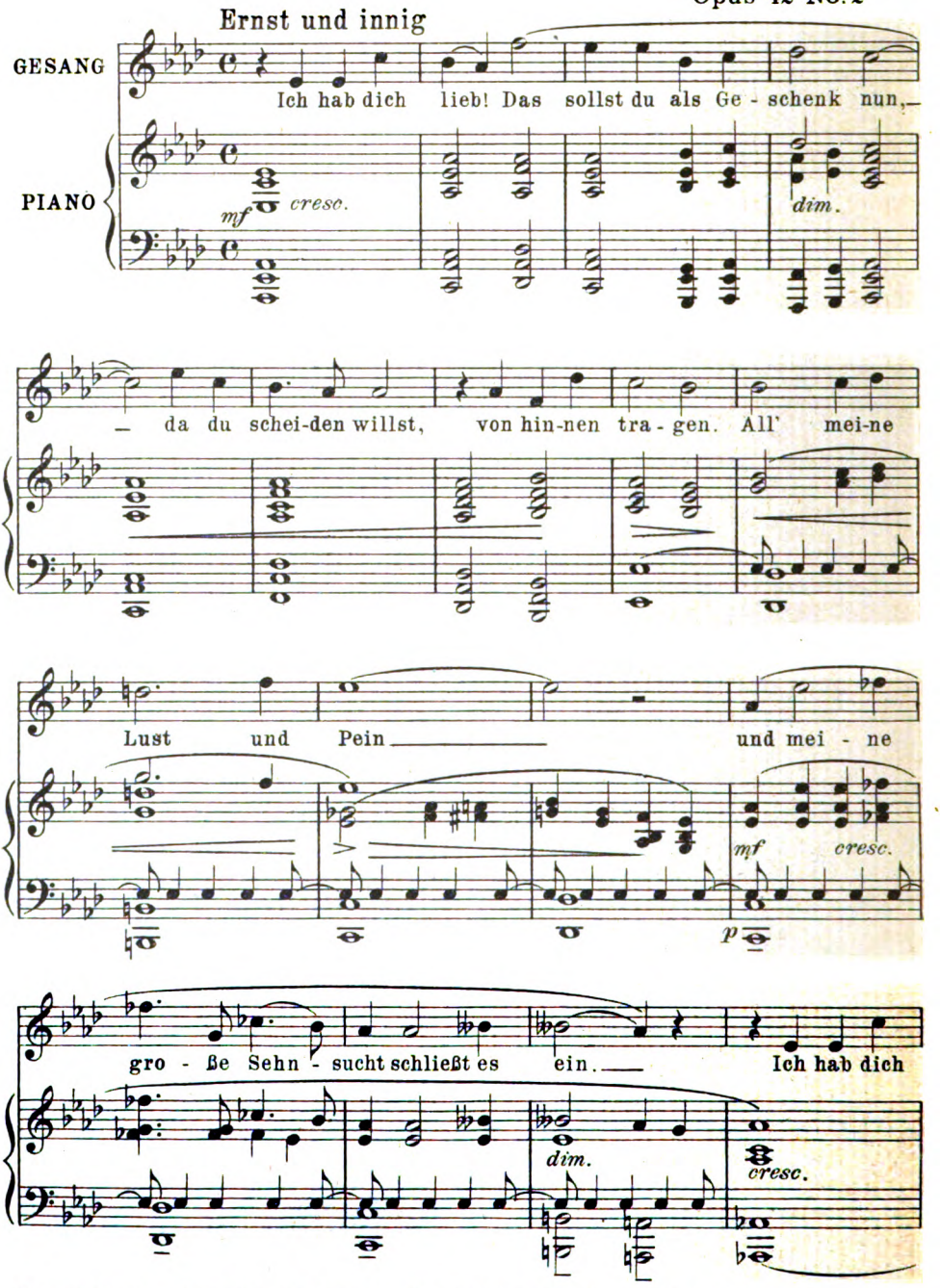
Digitized by Google



Digitized by Google

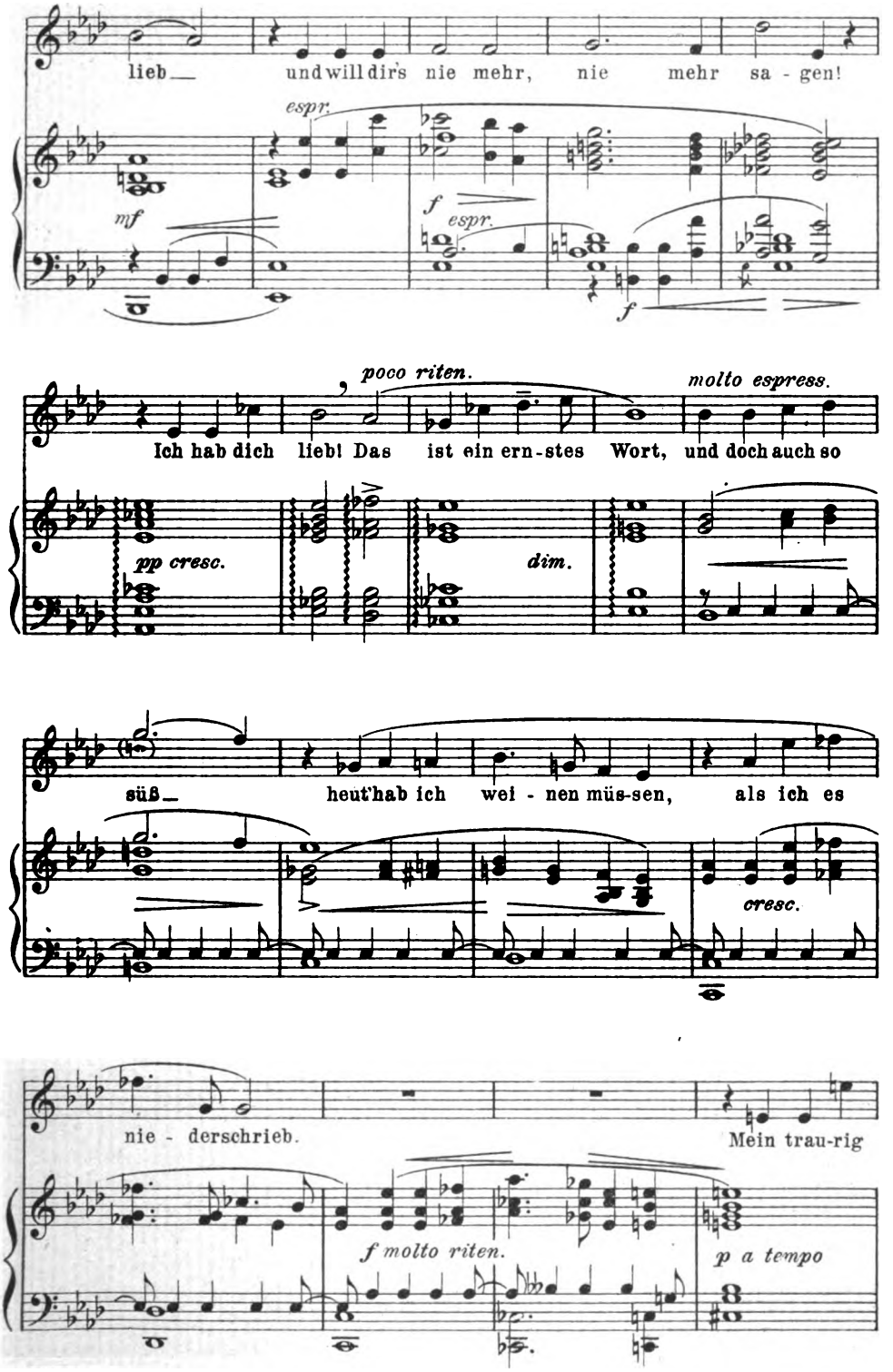
Ernst Otto Nodnagel

Anna Ritter
ICH HAB DICH LIEB
Opus 42 No. 2

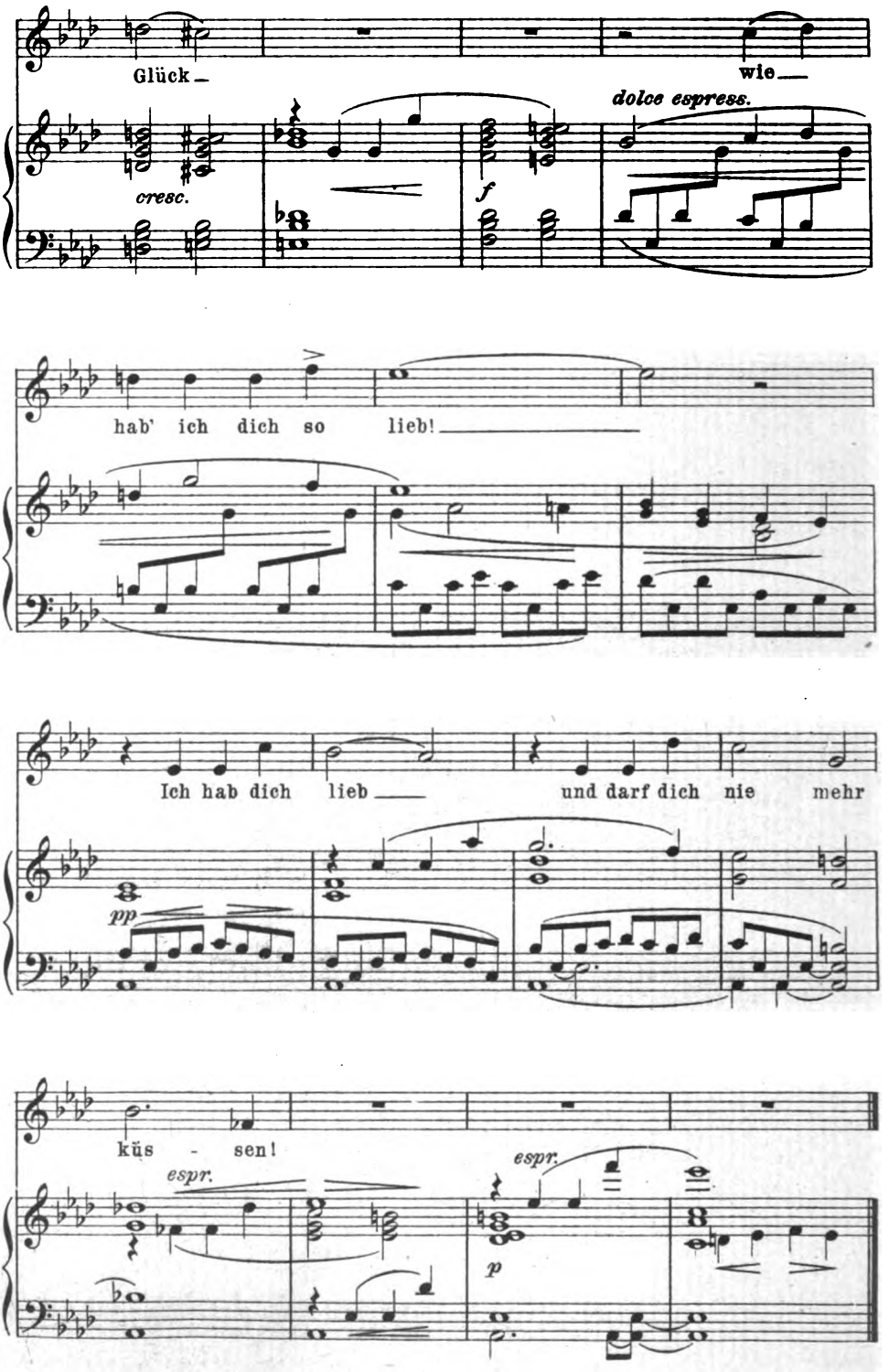


Erster Abdruck. Alle Rechte, insbesondere das Aufführungsrecht, behält der Komponist sich vor

Digitized by Google



Digitized by Google

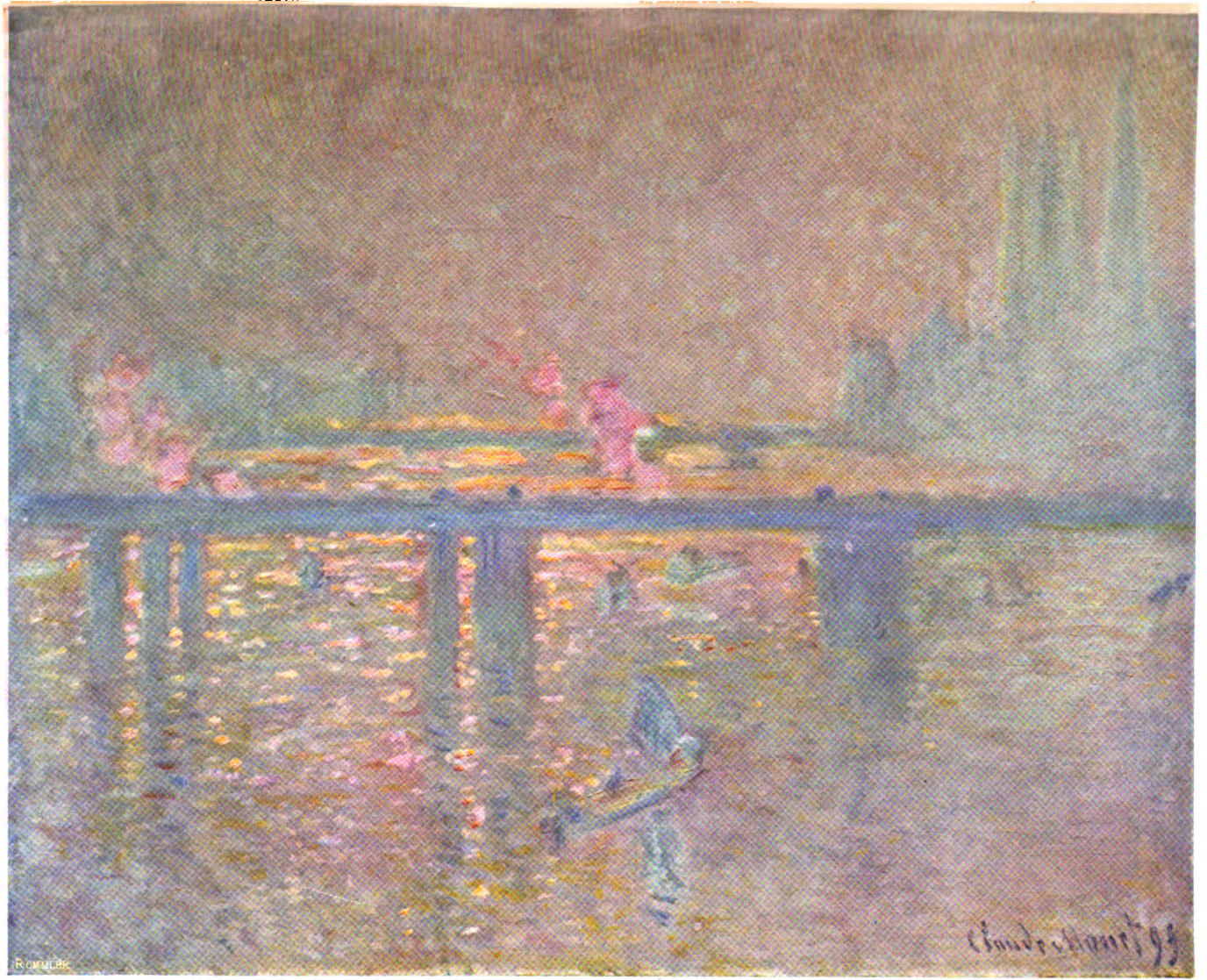


Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

56890

Digitized by Google

Digitized by Google



CLAUDE MONET

Digitized by Google

Zweites Augustheft 1[illegible]

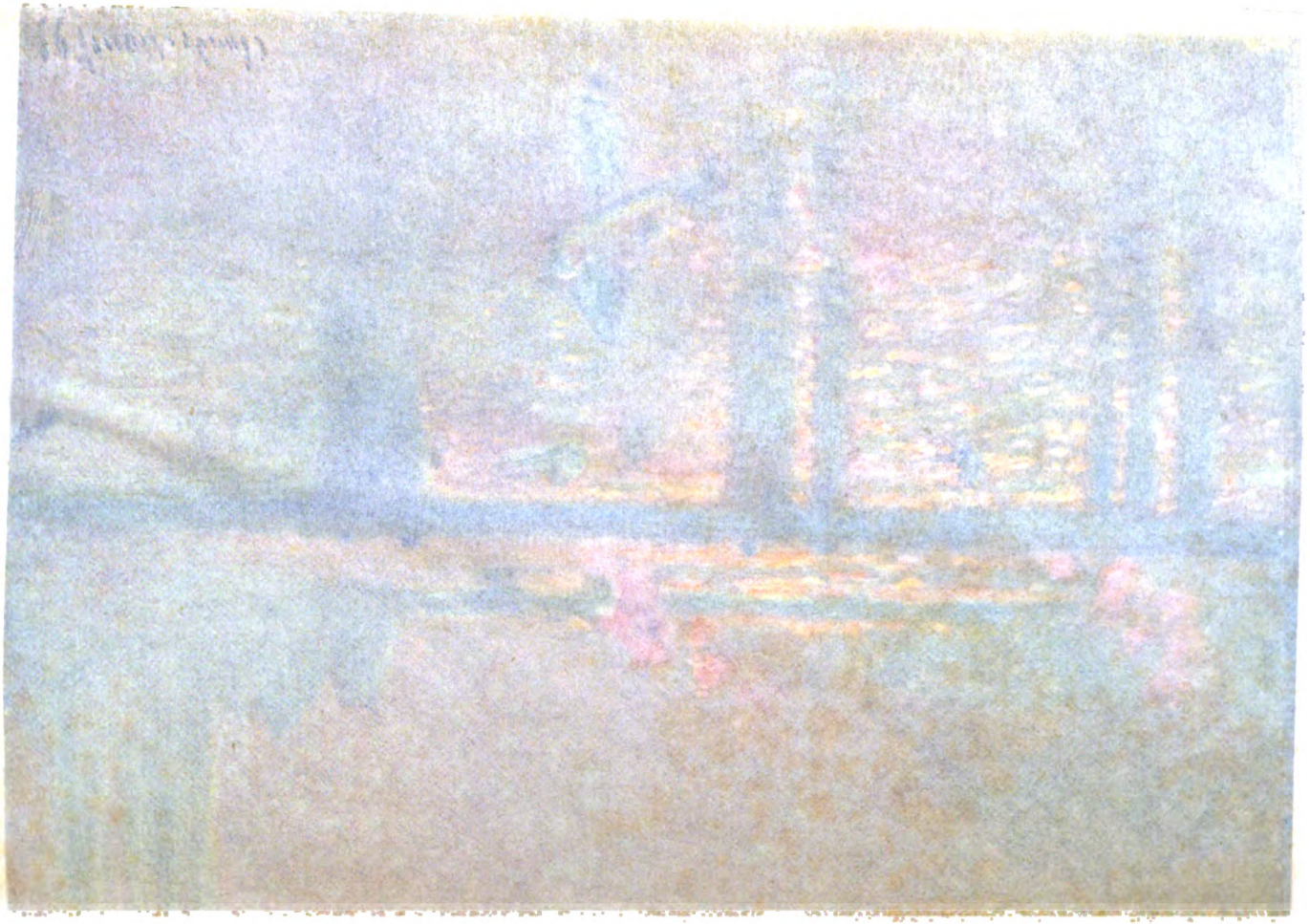
[illegible]ter Jahrgang Heft [illegible]

Die Ueberschätzung fran[illegible] in Deutsch[illegible]

Deutsch sein heißt universal sein [illegible] mächtiger getrieben, aus sich [illegible] und Fremden zu durchbrechen, sich ins [illegible] und alle Lebens-, Denk- und Kunstkreise [illegible] rührung kam, in die eigenen einzuv[illegible] Es ist das Faustische in uns, das [illegible] gnügen, sondern auch noch die Welt [illegible] denken wir diesem Faustischen, [illegible] zum Universalen zu [illegible] Schönheit als Volk — unsere [illegible] [illegible], gleichgültig, ob wir [illegible] [illegible] geistigen Seite [illegible]

Aber gleichzeitig [illegible] Der Universalismus hat eine [illegible] [illegible] für ein Volk [illegible] ins Grenzenlose muß [illegible] [illegible] nämlich, von [illegible] des eigenen Wesens zurück [illegible] der fremden Lebenswerte [illegible] wird man durch die [illegible] nur die persönliche Selbst[illegible] [illegible] nur den [illegible] Volk selbst auf die Dauer, wenn [illegible] stamm, so doch in seinen [illegible] [illegible] Zeiten aber ist gerade unsere Geschi[illegible] das draußen blieb, nicht [illegible] [illegible], die ihm andere Völker [illegible] die einzig mustergültigen [illegible] [illegible] mit dem nährenden [illegible] Unnatürliche, Unorganische [illegible]

Man braucht bloß daran [illegible] deutschen Dramas aus den mit[illegible] wie abgeschnitten wurde, daß [illegible] [illegible] Stückes für Jahrhunderte [illegible] nur in seinen Nachahmungen gefiel [illegible] Grund in unserem nation[illegible]



Digitized by Google

Zweites Augustheft 1905

18ter Jahrgang Heft 22

Die Ueberschätzung französischer Kunst in Deutschland

Deutsch sein heißt universal sein. Kein Volk hat es von jeher mächtiger getrieben, aus sich herauszugehen, die Schranken des Eigenen und Inneren zu durchbrechen, sich ins Aeußere und Fremde vorzuwagen und alle Lebens-, Denk- und Kunstkreise, mit denen es dort in Berührung kam, in die eigenen einzubeziehen — wie eben das unsere. Es ist das Faustische in uns, das sich nicht mit dem Menschen begnügen, sondern auch noch die Welt haben will: und zweifellos verdanken wir diesem Faustischen, diesem ewigen Drang, das Individuelle zum Universalen zu steigern, unseren Reichtum und unsere Schönheit als Volk — unsere ganze Geschichte, heldisch bis zum Abenteuernden, gleichgültig, ob wir sie nun von ihrer politischen oder von ihrer geistigen Seite nehmen, leitet sich von ihm her.

Aber gleichzeitig zeigt uns diese selbe Geschichte noch ein Anderes. Der Universalismus hat eine Kehrseite, von der aus er zu einer höchsten Gefahr für ein Volk werden kann, und auch das Schweifen ins Grenzenlose muß schließlich immer noch gewisse Grenzen einhalten, diejenigen nämlich, von denen man wieder zu dem festen Mittelpunkt des eigenen Wesens zurückkehren darf: denn sonst wird die Aufnahme der fremden Lebenswerte nicht zu ihrer wirklichen Einwertung führen, wird man durch die Anpassung an die fremden Daseinsbedingungen nur die persönliche Selbständigkeit verlieren — kurz, wird der Universalismus nur den Individualismus unterbinden und damit das Volk selbst auf die Dauer, wenn auch vielleicht nicht in seinem Mutterstamm, so doch in seinen einzelnen pionierhaften Aeußerungen, bloß kosmopolitisch-charakterlos machen. Voll von solchen kompromißlerischen Zeiten aber ist gerade unsere Geschichte: Zeiten, in denen das Deutsche, das draußen blieb, nicht wieder heimfand und sich entschloß, die Beispiele, die ihm andere Völker auf irgendwelchen Gebieten gaben, als die einzig mustergültigen anzuerkennen, damit zugleich den Zusammenhang mit dem nährenden Boden aufgab und sich ins Künstliche, Unnatürliche, Unorganische verirrte.

Man braucht bloß daran zu erinnern, wie die Entwicklung eines deutschen Dramas aus den mittelalterlichen Ansätzen dadurch einfach wie abgeschnitten wurde, daß man die Form des romanisch-alexandrinischen Stückes für Jahrhunderte als vorbildlich verkündete und sich nur in seinen Nachahmungen gefiel! Gewiß hatte diese Stockung ihren letzten Grund in unserem nationalen Mißgeschick, gewiß wurde sie

Digitized by Google

auch sofort überwunden, als das nationale Leben neu erstarkte und Männer wie Lessing und Herder hervorbrachte: aber es bleibt bestehen, daß wir die Jahrhunderte vorher rundweg verloren, weil wir sie mit Tändeleien auszufüllen suchten und unsere Gottsched sich in ihnen aussichtslos abquälten, deutsche Terenze oder deutsche Corneilles zu werden — aussichtslos deshalb, weil das, was sie einpflanzen wollten, dem Volklich-Deutschen nun einmal nicht entsprach und somit, selbst wenn die künstliche Züchtung an einem einzelnen Beispiel ausnahmsweise gelang, doch niemals hätte Wurzel fassen können und im Lauf der Zeiten nur von selbst wieder abgestoßen worden wäre.

Doch muß man Unterschiede machen: denn es führt ja nicht jeder Universalismus bedingungslos ins Unfruchtbare. Zwecklos und daher schädigend erscheint er vielmehr nur dann, wenn er unseren Gesichtskreis lediglich trocken-sachlich erweitert, aber nicht dem Volksorganismus neue fördernde Lebenswerte zuführt, im Gegenteil, ihm eher noch solche einimpft, die ewig Fremdkörper bleiben und mithin seine freie Entwicklung nur hemmen können. Groß und gut ist dagegen der Universalismus sofort, wenn wir mit den außerhalb erzeugten Werten zugleich solche aufnehmen, die in einem persönlichen, womöglich einem Bluts-, einem Rasseverhältnis zu uns als den Aufnehmenden stehen, wenn vor unserem inneren Gesicht sich das Weltpanorama um den Raum ganzer Kulturen erweitert. In dieser Weise haben wir die Antike in das Germanentum eingeschmolzen: denn das Achilleshafte traf sich mit dem Siegfriedhaften. In dieser Weise fühlten wir uns der Renaissance verbunden: denn das Kondottierische stimmte zum Wikingmut. In dieser Weise haben wir vor allem Shakespere zu uns herübergezogen: denn durch das England der elisabetheischen Zeit ging Geist von unserem Geist. Freilich — auch in allen diesen Fällen durften wir die Grenze nicht überschreiten: denn sobald wir, statt uns der Antike oder der Renaissance nur verwandt zu fühlen, uns selber zu deutschen Griechen oder Renaissancemenschen zu machen suchten, gerieten wir regelmäßig in ein meinetwegen „schönes", aber innerlich sicherlich totes Akademikertum. Nur war auch das immer noch besser, als wenn wir uns, unter vollständiger Verleugnung unseres Eigenwertes, in die sklavische Abhängigkeit von ausschließlichem Romanentum begaben und uns etwa als deutsche Franzosen aufspielten.

Denn dann geschah das, was ich andeutete: dann traten wir ins Aussichtslose, dann traten wir in einen Gegensatz der Völker, der sich nicht wechselseitig ergänzte und dadurch den Reichtum des einen Volkes durch den des anderen noch vermehrte, sondern durch den wir uns selbst widersprachen, so daß dem sich fügenden Teil nur Abbruch getan werden konnte. Die sich Fügenden aber waren immer die Deutschen. Wir haben es oft erlebt. Und es scheint, wir sollen es heute, in einer Zeit, in der endlich wieder einmal die nationalen Voraussetzungen für eine deutsche Kunst geschaffen sind, noch einmal erleben: wenn auch nicht so sehr von der Produktion, als von den Sympathien der Kritik und des Publikums aus. Deshalb muß einmal gesagt werden, was uns Frankreich grundsätzlich nur geben kann — und was nicht.

Der Unterschied der beiden Völker, wie er immer schon war

Digitized by Google

und heute noch fortbesteht, ist tief in der Rasse begründet. Die Deutschen sind trotz aller Wandlungen rein erhaltene Germanen, die Franzosen dagegen, ursprünglich ein Gemisch von Kelten und Germanen, haben sich nach und nach vollständig lateinisch abgewandelt. Die Deutschen sehen heute ihre weltgeschichtliche Aufgabe immer erst noch vor sich, während die Franzosen sie bereits hinter sich haben. Die Deutschen gehören auf jeden Fall zu den jungen Völkern, indes die Franzosen jetzt — langsam, aber sehr spürbar — in die Reihe der übrigen erledigten romanischen Völkerbildungen eintreten. Und diese Gegensätze reichen dann bis tief hinein in das Persönliche, ja bis in das Private der beiden Völker. Der typische Deutsche will nach wie vor zu der Tiefe der Dinge vordringen, dem typischen Franzosen genügt ihre Oberfläche. Der Deutsche sucht Ideen zu dienen, der Franzose im Esprit zu glänzen. Die Auffassung von der Frau ist eine andere, der typische Franzose sieht in ihr schließlich immer nur das schöne Tier, der Deutsche immer noch die Gefährtin. Die Gesellschaft steht auf einer anderen Grundlage, die französische ist weit äußerlicher, spielerischer, als die deutsche je werden könnte. Die Beispiele ließen sich häufen. Sie alle aber finden sich selbstverständlich wieder und auf ihren schärfsten Ausdruck gebracht in dem Unterschied französischer und deutscher Kunst: als der sinnfälligsten Umsetzung dieser beiden einander beinahe feindlich entgegengesetzten Lebensauffassungen.

Es ist oft gesagt worden, wie die Deutschen in der Kunst, ihrer ganzen innerlichen Art entsprechend, zunächst einmal den Gehalt suchen, während die Franzosen sofort mit der Form anfangen. Hier zeigt sich am deutlichsten, daß das französische Volk kein autochthon entstandenes, sondern ein eklektizistisch gebildetes ist. Denn im Grunde haben die Franzosen nie wo anders gestanden, als in der Form: ihr klassisches Drama, von Corneille bis Hugo, ihre klassische Malerei, von Poussin bis Ingres, waren rein formalistisch, lebten nicht von großen religiösen, philosophischen oder allgemein kulturellen Weltanschauungen, sondern von den möglichst feinen Variierungen der gerade gültigen ästhetischen Lebensauffassungen — sagen wir ruhig: der Mode. Wenigstens war, was in der französischen Kunst an Gehalt vorkam, kaum je schwer errungen, sondern fast immer wie zufällig aufgelesen, war nicht das innere Ethos des Volkes, das gewaltig durchbrach, sondern sein Spieltrieb, den ihm Maler, Dichter und Musiker befriedigen mußten. Daß eine solche Entwicklung aber überhaupt möglich war, lag an der verhältnismäßigen Mühelosigkeit, mit der das französische Leben entstand: die Grundlagen der französischen Geschichte, die unbekümmerte Herübernahme der spätrömischen Zivilisation und im allgemeinen ein lustiges, nicht allzu mystisch vergrübeltes Mittelalter brachten die französische Kunst, so wie sie wurde, von selbst mit sich: sodaß wir denn also, wenn wir sie nun unserseits nachahmen oder uns doch nach ihr richten, gar nicht eine schöpferisch verarbeitete Natur aus erster Hand aufnehmen, wie das der Antike und der Renaissance gegenüber gilt, sondern eine bereits durch viele Hände hindurchgegangene, eine gemodelte, eine abgegriffene Natur.

Durchbrochen ist dieser Ring des Formalismus und Eklektizismus

Digitized by Google

in der französischen Kunst nur ganz selten einmal, und dann bezeichnenderweise fast immer von Schaffenden, die von unmittelbar germanischer Abstammung waren und nun aus ihr heraus statt des starren Akademikertums das lebendig Menschliche gaben: so in der Malerei von den nordfranzösischen Primitiven, so in der Dichtung von den Nord- oder Westfranzosen Villon, Rabelais und Molière. Auf diese paar Namen kann man deshalb zur Not das ganze französische Schaffen zurückführen, soweit es für uns herzlich, nicht bloß wissenschaftlich in Betracht kommt. Der ungeheure Rest dagegen, von entschiedenen Süd- und Mittelfranzosen gebildet, erscheint uns in einer Weise latinisiert, daß er uns inhaltlich mit seiner raffinierten Skepsis und phrasenhaften Pathetik, formlich mit seiner pedantischen Regelbefolgung fremd bleibt, wenn nicht geradezu widerstrebt.

Heute ist es wieder so. Wieder ist die französische Kunst in eine Phase des Formalismus getreten. Und wieder wenden wir uns an sie, gleich als suchten wir bei ihr, was sie uns doch nicht geben kann — Gehalt. Gewiß hat die moderne Bewegung auch in Frankreich eine starke Befreiungsarbeit, eine formliche mit Einschluß einer inhaltlichen, verrichtet, gewiß sind zum mindesten die akademischen Formen rücksichtslos gesprengt worden: aber sofort, nachdem das geschehen, nachdem in Frankreich die realistische Form erstellt war, hat man sich dort wieder auf ihre rein technische Bewältigung geworfen, und nun ist man dabei, statt mit ihr modernen Geistesproblemen nachzugehen, sich in modernen Stilexperimenten immer mehr zu verfeinern. Einst hatte man klassizistische Akademiker. Jetzt hat man impressionistische Akademiker. Das wird bald der ganze Unterschied sein. Weltanschauung aber kommt damit wieder nicht in die französische Kunst, sondern nur — Kunstanschauung.

Nun will natürlich auch der deutsche Gehalt, wie er die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert bezeichnet, Form werden: so wie er schon immer, vom Mittelalter an, Form geworden ist. Nur darf man darüber keinen Augenblick vergessen, daß unsere Form, wenn sie wirklich deutsch war, sich noch immer selbständig aus unserem Gehalt ergeben hat, und daß es noch immer undeutsch gewesen ist, Form als Selbstzweck anzustreben. Es ist nicht einzusehen, warum das anders werden sollte, denn der ganze Unterschied von germanischer und romanischer Auffassung begreift sich darin, und die Kraft, unserer eigenen Art die Treue zu halten, haben wir heute mehr, als wir sie je gehabt. Deshalb könnten wir der modernen Kunst Frankreichs höchstens die abstrakte Tatsache entnehmen, daß Form-Werdung nun einmal das letzte Ziel allen Kunst-Ringens ist. Auf keinen Fall aber dürften wir uns der französischen Form kopistisch bedienen: denn das würde uns nur auf dem Wege zurückhalten, der zur deutschen Form führt.

Was tun wir aber?! Wenn die Entwicklung unseres Schaffens nicht aus dem inneren Willen der Nation geschähe, sondern nach dem Wunsch einer breiten Front von zeitgenössischen Aesthetikern, und in ihrem Gefolge von Journalisten, Theaterdirektoren und Kunsthändlern — dann hätten wir bedingungslos alles, aber auch alles anzunehmen, was in Frankreich heute hervorgebracht wird. Ich will dabei

Digitized by Google

noch vollständig übergehen, daß von mancher Seite französische Kunstverhältnisse gewaltig übertrieben, vergrößert und verdreht worden sind, daß gleich Bahr, ihr erster Interpret, sogar über den Wert, den die moderne französische Kunst für Frankreich selbst besitzt, gar manche blanke Blague in die Welt gesetzt hat. Aber auch rein sachlich kann die moderne französische Kunst, nach Maßgabe der nationalen Voraussetzungen, unter denen sie steht und die für uns nicht mitgelten, nur von einer sehr bedingten Bedeutung sein.

Das gilt vor allem von der Malerei deshalb, weil — was paradox klingen mag, aber nicht ist — Frankreich in ihr seit ein paar Menschenaltern in einer Hochentwicklung steht, wie sie kein zweites zeitgenössisches Volk hat. Nur ist es eben eine spezifisch französische, eine einseitig malerische, eine rein farbliche Hochentwicklung. Technisch gingen von dem französischen Impressionismus Anregungen aus, berufen, die Entwicklung der gesamten Malerei in andere Bahnen zu lenken — aber es waren Anregungen, die ausschließlich ihre manuelle, nicht ihre geistige Seite trafen. Dem Impressionismus selbst gelang es nur, die Natur seiner neuen Sehweise gemäß neu vor uns hinzustellen, aber nicht, auch den Geist der Menschheit in die neuen Gebilde einzufangen — so sehr fehlte ihm die persönliche Seite. Einzig der Bauernsohn Millet ward zum Dichter der ländlichen Arbeit. Manet aber gab, und nach ihm gaben die Monet, Sisley, Pissaro, Raffaelli, bis hin zu den Neoimpressionisten unserer Tage, bis zu Maurice Denis und jenen ebenso extravaganten wie interessanten Lichtexperimentatoren von der Art Signacs und Ryssselberghes, immer nur technische Werte. Wohl wurde versucht, den Impressionismus zu vertiefen: aber kein wahrhaft monumentales Werk entstand — die französische Malerei ist reich an Könnern, aber sie ist arm an Menschen. Oder soll man etwa in der psychotischen Grau-Monotonie und Grau-Monomanie des Carrière einen starken Persönlichkeitsausdruck sehen? Groß, größer als Degas, der an ihn in der Erfassung des Pariserischen lange nicht herankommt, war im Grunde nur die wüste Scheusäligkeit, mit der Toulouse Lautrec das Leben von Kokotten und Zuhältern hinwarf: doch es war weniger eine bildhafte, als eine karikaturhafte Größe — wie denn Frankreich unter seinen Karikaturisten allerdings von jeher allerschärfste Profile gehabt hat. Doch zeigt gerade dieser Zug, wie ein französischer Künstler, der einmal Persönliches ausdrücken will, das Gebiet der reinen Kunst verlassen muß, um in das der verzerrten überzutreten. Da nun aber ein deutscher Künstler *immer* Persönliches ausdrücken will — was kann er tun? Kann es etwas anderes sein, als daß er hingeht und von den formalen Werten nimmt, was ihm technisch dienlich sein kann, daß dann aber nicht er sich ihnen, sondern sich sie unterordnet? Auf keinen Fall geht es an, daß wir deutsches Leben künstlerisch so auszudrücken suchen, wie französisches Leben sich ausdrückt, daß wir etwa deutsche Landschaft so malen, wie französische von Franzosen gemalt werden muß. Wir bringen das auch gar nicht fertig, es liegt nicht in unserem Blut, und unsere Hand versagt einfach. Der Beweis ist Liebermann, der wohl von allen Deutschen die Technik des französischen Impressionismus am geschicktesten, aber auch am unpersönlichsten übernommen hat: in den letzten „Herbstsalon",

Digitized by Google

der glänzend war und in dem dicht beieinander wahre Meisterwerke des französischen Impressionismus hingen, waren auch ein paar Liebermanns eingesandt — und man erschrak, wie eine Malerei, die doch in Deutschland zum mindesten als gut empfunden werden müßte, in Paris zur allerdurchschnittlichsten herabsank. Ein paar Böcklins hätten den Vergleich dagegen ausgehalten: man mache nur den Versuch, man setze ihn neben französische Maler, die ihm artlich verwandt sind, man gehe etwa ins Pantheon zu den Fresken des Puvis de Chavannes oder in das Moreauhaus, und man nehme darnach, da es in ganz Paris kein Böcklinoriginal gibt, sogar nur die Klingersche Radierung der Toteninsel zur Hand — und man wird wissen, was deutsche Malerei ist. Man sage dabei nicht, daß ich einer „literarischen" Malerei das Wort rede: ganz abgesehen davon, daß im Werke Böcklins doch nur in sehr beschränktem Maße „literarische" Bestandteile vorkommen, könnte ich ebensogut aus der deutschen Malerei einen Dichter der Wirklichkeit zum Beispiel heranziehen, wofern er sich nur eine deutsche Linie gewahrt hat, Leistikow etwa — und er würde den Vergleich aushalten und bestätigen, daß deutsche Kunst sich zur französischen verhält wie das Spirituelle zum Materiellen. In Frankreich wird der Impressionismus deshalb auch immer in den Impressionen befangen bleiben, sehr fein und zart lyrisch vielleicht, aber an den Stoff als solchen unweigerlich gebunden, in Deutschland dagegen wird er hoffentlich zu einem vital gesteigerten Naturalismus führen, der mit dem Leben das Schicksal der Menschheit, die Gesetze des Menschlichen gibt. So verlangt es wenigstens unsere Art. Denn an sich ist ja das Prinzip des Impressionismus international, wie jedes rein technische Kunstprinzip, und nicht einem bestimmten Volke ausschließlich geschenkt: auch Manet hat den Impressionismus nicht erfunden, sondern von Spanien und England herüberbekommen — wirkliche Kunstkraft aber kann er nur überall da erlangen, wo er sich national durchsetzt.

Die Ueberschätzung der französischen Malerei in Deutschland ist wenigstens noch auf tatsächliche Kunstwerte gegründet. Die Ueberschätzung der französischen Literatur beruht dagegen auf der Annahme erklärter Unwerte. Denn es muß gesagt werden: Frankreich hat heute keine Dichtung. Seit Maupassant, der große Novellist, seit Zola, der große Epiker der dritten Republik gestorben ist, seit Verlaine nicht mehr ist, der die akademische Gebundenheit des französischen Verses endlich durchbrach und der französischen Sprache gab, was die deutsche schon mit Walter von der Vogelweide besessen und mit Goethe wiederbekommen, das Lied — seitdem gibt es in Frankreich keine Dichter mehr, sondern nur Literaten. Wohl können die Franzosen mit Stolz von sich sagen, daß so ziemlich jeden Monat irgend ein gutes Buch bei ihnen erscheine: aber das bringt die alte Kultur nun einmal von selbst mit sich und es handelt sich ausschließlich um solche „gute" Bücher, wie sie eine glatte, ausgegebene Sprache, eine „ausgelitzte" Sprache, wie Nietzsche die französische einmal genannt hat, ziemlich mühelos zu schreiben erlaubt. Schöpfung ist nicht in ihnen, sondern nur Stil, Geschmack und Geist, manchmal auch grotesker Humor — niemals aber erheben sie sich über das bloß Talentvolle. Die französische Volkskraft

Digitized by Google

scheint geniale literarische Begabungen überhaupt nicht mehr entwickeln zu können. Das Genie braucht große Gegensätze — und das Leben des französischen Volkes hat heute nur die eine Tendenz, alle Gegensätze des inneren wie äußeren Seins möglichst auszumerzen, in einem in all seiner Freiheit und Ungebundenheit sicherlich liebenswürdigen, aber unter allen Umständen wohl proportionierten und deshalb stark charakterlosen Leben. Dabei gibt man uns in Deutschland, wo wir selber dabei sind, unserer Sprache die letzten Reste von Barbarentum zu entreißen, die ihr noch anhaften mögen, noch nicht einmal diese verhältnismäßig feine Literatur Frankreichs, die uns gewiß kein Vorbild, aber doch ein Beispiel sein könnte. Nur hin und wieder, in Zeitschriften für kleine Feinschmeckerkreise wie dem „Pan" und der „Insel", haben Uebersetzungen aus den besseren zeitgenössischen Franzosen — meist Blämen — gestanden. Was man dagegen dem deutschen Volke in Mengen vorsetzt, das ist die banale französische Publikumskost, von Leuten hervorgebracht, die den Ehrgeiz längst aufgegeben oder nie besessen haben, wenigstens den traditionellen französischen *Geschmack* noch immer weiter zu steigern. Was man uns in Deutschland gibt, das ist vielmehr die französische Vertrivialisierung dieses Geschmackes: das sind alle jene Romane und Dramen, die, ob sie nun von Prévost, oder von Brieux, Capus oder Donnay herrühren, doch nur dem entsprechen, was wir mit den Sudermann, Otto Ernst und Max Dreyer in Deutschland zur Uebergenüge selbst haben — maskierte Erben der de Kock und Ohnet in Frankreich, der Kotzebue, wenn nicht Marlitt in Deutschland. Von *der* französischen Literatur überhaupt zu schweigen, die sich *ganz* schamlos als das gibt, was sie ist, wie es in Deutschland etwa die Literatur der Blumenthal tut, von der „Dame de chez Maxim" etwa und anderem Tantiemengeschreibsel, und die dann nur den einen Vorzug hat, dem literarisch-schamlosen Teile des Volkes wenigstens *offen* zu entsprechen, während jene andere dieselbe Absicht mit allerhand literarischen Allüren zu verhüllen sucht.

In der Musik ist es ähnlich — nur, da die französische Musik an sich schon nicht gegen die deutschen Anforderungen an Tonkunst ankommen kann, weniger verhängnisvoll. Aber auch hier spielt man uns mit besonderer Vorliebe die trivialen, wenn auch echt pariserischen Opern der Massenet, Delibes, Charpentier und anderer, indes die einsichtigeren Franzosen ihrerseits erst — bei Richard Wagner angelangt sind.

Ueberhaupt haben die Franzosen einen viel feineren Sinn für das, was ihnen das Ausland bieten kann, als wir. Sie sperren sich eher gegen das Ausland ab, als daß sie Werte des Auslandes in Ueberzahl aufnähmen. Das hat ihnen dann allerdings den Vorwurf von der „chinesischen Mauer" eingebracht, die um Frankreich und besonders Paris gezogen sei. Mit Recht. Aber anderseits ist auch nicht zu leugnen, daß diese Mauer für die Franzosen nicht *bloß* Nachteile hatte. Sie sind durch sie immer nur zu dem wirklich Wichtigen anderer Völker gelangt. Um als Beispiel die deutsche Literatur anzuführen: wie langsam sind sie zuerst zu Schopenhauer und jetzt zu Nietzsche gekommen, den sie freilich nicht verstehen, aber doch kennen lernen, während sie von deutschen Dichtern der Gegenwart höchstens Hauptmann kennen!

Digitized by Google

Es dürfte wenigstens schwer sein, in Paris zehn Franzosen zusammenzubringen, die von Liliencron den Namen wissen, geschweige denn, daß sie eine richtige Vorstellung mit diesem Namen verbänden. In Berlin aber dürfte es zehntausend Deutsche geben, die von Verlaine zum mindesten schon gehört, und hundert Lyriker darunter, die sich schon daran versucht haben, etwas von ihm zu verdeutschen! Sicherlich werden *wir* reicher dadurch und die Franzosen ärmer: nur bleiben wir nicht bei einem Verlaine stehen, sondern machen womöglich noch manchen Franzosen — wie es das Beispiel Maeterlincks zeigt — in Deutschland berühmter, als in Frankreich selbst, und geben Talenten und Talmitalenten die Gloriole der Genialität, was den eigenen Landsleuten noch nicht einmal beikommt.

So ist das Austauschverhältnis deutscher und französischer Kunst von Deutschland aus unsinnig. Wir sollten uns angewöhnen, den Franzosen weniger auf Kunstgriffe zu sehen, die *uns* auf die Dauer doch nicht viel sein können. Wir sollten ihnen eher das Beispiel nachahmen, das sie in dieser Beziehung selber geben, sollten uns mehr mit uns selber begnügen, uns mehr auf uns selber verlassen. *Wenn* wir aber aus uns herausgehen, dann sollten wir das *Beste* vom Fremden suchen, das Beste *allein*, denn nur dieses kann uns fördern und einer Universalität zuführen, die fest in sich selbst ruht. Im übrigen aber — ist es geschmacklos, den Geschmack eines anderen Volkes zu haben.

Moeller van den Bruck

Aufgaben des modernen Theaters 2

Wenn man heute Gespräche über unser Theater anhört, so stößt man meist auf zwei sehr extreme Urteile ganz entgegengesetzter Art, die von ihren Trägern stets leidenschaftlich hochgehalten werden. Die einen pflegen das Theater schlechtweg zu verdammen und eine ernsthafte Diskussion darüber kurz von der Hand zu weisen, wobei sie auf den künstlerisch so durchaus minderwertigen Theaterbetrieb hinweisen. Eine ganze Anzahl, darunter unsere erlesensten Geister, betreten niemals oder doch nur zu ganz besonderen Anlässen das Theater. Ich kenne manche Freunde des deutschen Musikdramas, die sich Wagners Werke nur in Bayreuth ansehen. Die anderen dagegen glauben fest an die große Bedeutung des heutigen Theaters. Sie übersehen in ihrer fanatischen Liebe die greifbaren organisatorischen und ästhetisch-ethischen Mängel und lassen sich täglich durch den meist recht uninteressierten Gleichmut der ihrer hohen Aufgabe keineswegs gewachsenen durchschnittlichen Tageskritik suggerieren, daß es mit dem Theater doch ganz gut bestellt sei. Sie sind mit dem Redakteur vieler hauptstädtischer Blätter, der ihnen jeden Abend einen reichlich dotierten Theaterteil oder genauer: Theater-Klatschteil darbietet, der Ansicht, daß man im Theater unsere vornehmste Kunststätte zu erblicken habe. Beide Parteien — Gegner und Freunde — sind hier meines Erachtens im Unrecht. Das moderne Theater ist gewiß nicht der Kulturmittelpunkt, als den es sich ausgibt, es ist aber auch kein Institut, meine ich, dessen sich der Kulturmensch zu schämen brauchte, dem er sich fern halten müßte. Das Theater ist in seinen

Digitized by Google

besseren Erscheinungen doch immerhin ein nicht ohne weiteres wegzudenkender Kulturfaktor, den man mit etwas Beharrlichkeit und viel Energie, mit etwas diplomatischem Geschick und viel gutem Willen, besonders aber mit organisatorischem Talent und leidlicher Kenntnis seines „Apparates", unschwer in den Dienst wahrer Kultur stellen könnte.

Die Theater, vor allem die Provinztheater — die uns hier in erster Linie interessieren — sind Geschäftstheater: es sind Handelshäuser, wo an Stelle verschiedener Arten von Tee und Kaffee mit verschiedenen Arten dramatischer Kunst gehandelt wird, nach Angebot und Nachfrage. Das Publikum wünscht und erhält, was es bezahlen kann. Das Publikum bestimmt wesentlich den Spielplan; aber es herrscht ohne Talent zum Herrschen. Der Massenwille ist roh und launisch, stumpf und träge, wahllos und rückständig. Also auch in unserem Falle hätte der berufene Einzelne zu bestimmen. Gewiß sollte dem Publikum das geboten werden, was es vor allem wünscht und was es, wie die sozialen Verhältnisse liegen, auch durchaus gebraucht: Unterhaltung. Daß man aber in der nationalen Schaustätte nur künstlerische Unterhaltung finde — daß hier bei aller Ausgelassenheit immer doch eine gewisse innere menschliche und künstlerische Würde herrsche, daß der gute Geschmack bewahrt bleibe: darüber hätte der berufene Einzelne zu wachen. Wer pikante Zerstreuungen vorzieht, die an den Geist keinerlei Anforderungen stellen, für den ist hinreichend gesorgt. Meinetwegen mag man die Variétés und Zirkusinstitute verdoppeln oder verdreifachen. Wenn nur die Schaubühne rein bleibt — wenn es nur in jeder Stadt wenigstens eine Stätte gibt, wo Kunst und Kultur ihren schwesterlichen Reigen schlingen. Zwischen der „Fledermaus" und dem „Tristan" liegt ja ein weites Feld für die verschiedensten Neigungen. Sind nun schon Empfängliche und minder Empfängliche zu einem Publikum zusammengeschlossen, so seien doch die Ansprüche der Besten unter ihnen für die Theaterleitung maßgebend. Dabei sollte man diese Besten aber keineswegs nur in den sogenannten höheren Gesellschaftskreisen suchen. Das künstlerische Gefühl, das ästhetische Bewußtsein ist eine rein menschliche Begabung, die durch Bildung wohl gefördert, auch geweckt, nie aber geschaffen werden kann. Man hat den Sinn dafür oder man hat ihn nicht — man hat ihn mehr oder weniger. Mit der Geldbörse hat das nichts, mit dem höheren Töchterpensionat und dem Abiturienten-Examen nur sehr wenig zu tun. Wer von uns ist nicht schon gelegentlich beim „gemeinen Manne" durch ein äußerst fein temperiertes Gefühl für Schönes, weniger Schönes und Häßliches beschämt worden? Wen hätte nicht schon der einfache Mensch durch feinsten Takt überrascht? Etwas anderes ist es natürlich mit dem ästhetischen Urteil: mit der gedanklichen und sprachlichen Formulierung des Erlebten. Da bleibt eine gewisse intellektuelle Uebung unerläßlich, mit der der sogenannte Gebildete freilich eher aufzuwarten vermag. Doch das ist hier nicht wesentlich.

Zunächst schaffe man also die Möglichkeit, daß auf unserer nationalen Schaubühne den Besten der Zeit Genüge geschehen könne.

Digitized by Google

Und diese Möglichkeit wird nur eintreten, wenn die fast ausschließliche Herrschaft des täglichen Kassenrapportes gebrochen ist. Die städtische Schaubühne muß ihren Geschäftscharakter verlieren, sie muß eben wirklich zu einer „städtischen" Schaubühne werden. Der erste Schritt zur Reform des modernen Theaters sollte überall der sein, daß die städtische Gemeinde alleinige Besitzerin des Theatergebäudes und des gesamten Fundus wird und einen besoldeten künstlerisch gebildeten Dezernenten für das städtische Theaterwesen als Intendanten bestellt, der die nötigen Bühnenkräfte im Namen der Stadt zu verpflichten hat. Erst dann — und erst, wenn die städtische Verwaltung gewillt ist, ihrem Theater eine namhafte pekuniäre und nicht zuletzt eine energische moralische Unterstützung zuteil werden zu lassen, kann zu weiteren, zu inneren Reformen geschritten werden.

*

Welche Dramen soll nun das moderne Theater spielen? Und: Wie soll es diese Dramen spielen? Die Antwort liegt bereits in der Frage, in dem Begriffe „modern". Die Aufgabe des modernen Theaters ist eine angemessene Darstellung moderner Dramen. Dabei halte ich aber für modern nicht nur das, was der letzte Theateralmanach als Neuheit bezeichnet oder was ein paar literarische Cliquenführer als moderne Dichtungen ausgeben. Das heute schon recht abgegriffene Schlagwort „modern" bedeutet mir vielmehr im Grunde dasselbe, was Richard Wagner mit „rein menschlich" bezeichnete, was Goethe „allgemein" nannte. Goethe sagte einmal: „Allgemein und poetisch wird ein spezieller Stoff dadurch, daß ihn der Dichter behandelt." Für Goethe war jeder Stoff gleich viel wert. Poetisch wurde er ihm jedesmal erst durch die Behandlung. „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es war mir im Grunde gleichgültig, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln," heißt es weiterhin bei ihm. Und so kann man wohl die Bedeutung einer dichterischen, also auch einer dramatischen Leistung darnach messen, wie weit sie symbolisch aufgefaßt werden kann, das heißt, ob sie als ein Gleichnis zu wirken vermag. Denn das künstlerische Gleichnis hat für selbständige reife Menschen die größte Ueberzeugungs- und damit auch die größte Stimmungskraft. Wir lehnen es leicht ab, einen abstrakten neuen Gedanken anzunehmen, in unser persönlichstes Leben zu übertragen — wir fürchten nur zu oft die Konsequenzen einer solchen Umwertung und bleiben deshalb lieber beim Alten. Viel leichter zwingt uns das künstlerische Gleichnis. Das Erleben eines symbolischen, in eine andere Sphäre versetzten, dichterisch geschauten und gestalteten Vorganges packt uns und führt uns durch andachtsvolle Stimmung zu seelischer Läuterung.

Was wir darnach brauchen und wünschen, ist eine Bühne der Lebendigen. Das moderne Theater soll uns die Meisterwerke aller Zeiten und Völker zeigen — natürlich in einer für jede Spielzeit konsequent angelegten, geschmackvollen Auswahl. Es soll aber ferner auch eine Bühne der Lebenden sein, eine Uebersicht über die zeitgenössische Produktion geben. Es muß hinreichend Platz für die Kunst der Ringenden haben. Es muß regelmäßige Versuche anstellen und ein Stück „Freie Bühne" sein. Es erreichte dann gleich dreierlei: es verschaffte

Digitized by Google

den Autoren Gelegenheit, ihre Werke zu sehen und an den Fehlern zu lernen; es gäbe dem Publikum Aufschluß über die künstlerischen Absichten der künftigen Talente; und es stellte den Bühnenkünstlern neue Aufgaben. Neben den anerkannten Vertretern unter den Lebenden sollten auch die Jüngeren und Jüngsten erscheinen können. Und zwar sollten sich die Provinztheater nicht darauf beschränken, die paar erfolgreichen Neuheiten der Berliner Bühnen unbesehen nachzuspielen, oft ohne darnach zu fragen, ob diese Stücke in der Hauptstadt nicht etwa nur einen Cliquen- oder gar nur einen Darstellungserfolg errangen. Sie sollten nicht ein paar Verlagsfirmen auf eigene Faust und natürlich ausschließlich nach bewährten Geschäftsmaximen die dramaturgischen Entscheidungen für ganz Deutschland besorgen lassen, sondern sie sollten jede für sich möglichst selbständig vorgehen und eine Ehre darin suchen, unabhängig von jeder persönlichen oder finanziellen Protektion neuen Talenten zum Durchbruch zu verhelfen und damit gleichzeitig das Kunstleben ihrer Stadt anregend zu beleben. „Kinder, macht Neues! Neues und abermal Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Unproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler." Seinen Künstlern rief es Wagner zu. Möchte man doch dies Wort am deutschen Theater beherzigen — und nicht zuletzt in Wahnfried selbst, wo es der Meister einst sprach.

Die Zusammensetzung des Jahres-, des Monats- und des Wochen-Spielplanes hätte also viel systematischer und mehr nach Erwägungen innerer Art zu geschehen, als bisher, hätte zu allererst nach ästhetisch-ethischen und nicht ausschließlich nach geschäftlichen Gesichtspunkten zu erfolgen. Daß dabei auf lokale Verhältnisse Rücksicht zu nehmen wäre, versteht sich von selbst. Schon in der Ausgestaltung des wöchentlichen und täglichen Programms müssen sich Takt, Geschmack und Stilgefühl der Bühnenleitung erweisen. Da wäre schwerere und leichtere künstlerische Kost in ein angemessenes Verhältnis zueinander zu setzen und in abwechslungsreicher Folge darzubieten. Da müßten die Erst- und Ur-Aufführungen auf die ganze Spielzeit und dann wieder auf die begrenzteren Spielabschnitte nach gewissen Abständen verteilt werden. Und wenn auch heute nicht mehr, wie einst unter dem großen Schröder, steirische Sänger und Tänzer die Verbindung zwischen zwei Singspielen oder zwei Einaktern herstellen, wenn auch heute die Potpourris aus Einzelteilen verschiedener Opern nicht mehr so beliebt werden wie zur Zeit der Wilhelmine Schröder-Devrient, so ist doch in diesem Sinne immer noch das Letzte zu tun. Daß am selben Abend dem „Fidelio" ein Ballett oder irgend ein schales Tanz-Divertissement vorhergeht oder folgt, kann man auch heute noch erleben. Ja, es wird einem sogar zugemutet, vor einer kürzeren Oper ein einaktiges Schauspiel mit in den Kauf zu nehmen. Die Elle ist also hier noch für die Kunst in Gebrauch: der zahlende Besucher erwirbt das verbriefte Anrecht auf drei Stunden lang Theaterkunst. Und da nicht immer etwas leidlich zueinander Passendes (wie beispielsweise die „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo") auf Lager, das heißt vorbereitet ist, so werden eben zwei „laufende" beliebige Werke aneinander geklittert. Im all-

Digitized by Google

gemeinen hätte sich das Verhältnis der Aufführungen von Schauspielen und von Opern auch mit nach der Höhe und Bedeutung der Produktion, nach dem an Zahl verschiedenen Angebot aufführungswerter Stücke der einen oder andern Gattung zu richten. Das wieder einmal aus der Kassenstatistik abgeleitete Verhältnis von drei Fünftel der gesamten Spielzeit für die Oper und zwei Fünftel für das Schauspiel ist nach den Voraussetzungen unserer Spielplangrundsätze nicht ohne weiteres stichhaltig. Mir scheint es auch wesentlich, auf welchem Gebiete etwas Besonderes geleistet wird, welches Gebiet also auf die Bühne für den Augenblick den größten Anspruch hat. Das kann bald die Oper sein und bald das Schauspiel.

Das an den meisten Stadttheatern herrschende Abonnementswesen müßte dann allerdings wegfallen, wenigstens dürfte es nicht an bestimmte Wochentage gebunden sein. Das Abonnement, das die Teilhaber der verschiedenen Zyklen möglichst gleichmäßig zu bedenken und Wiederholungen von Stücken peinlichst zu vermeiden sucht, hemmt die künstlerische Durchbildung des Spielplanes sehr. Man setze für jeden der verschiedenen Plätze von seiten der städtischen Behörde einen Einheitssatz fest, den nun jeder bezahlen muß, der das Theater besuchen will. Es ist nicht recht einzusehen, weshalb die Leute, die in der angenehmen Lage sind, das Theater häufiger besuchen zu können, weniger zahlen sollen als die, die sich nur seltener einen Theaterabend zu leisten vermögen.

Um nun sowohl das reine Wortdrama wie das Worttondrama gut darzustellen, müßte für unsere moderne Schaubühne auch ein modernes Theatergebäude geschaffen werden. Das Renaissance-Theater, das heute noch allgemein übliche Logenhaus, war für die damalige Zeit, das heißt für Aufführungen der italienischen Uropern und mit Rücksicht auf die gesellschaftlich durchaus getrennten Bevölkerungsschichten am Platze. Für unsere Zeit und ihre veränderten, verfeinerten bühnenkünstlerischen Ansprüche ist es völlig unbrauchbar. Und ob man es nun größer oder kleiner anlegte: die Kalamität ist so ziemlich überall die gleiche, nur daß sie dort das Schauspiel und hier die Oper trifft. Baut man das Theater größer, so kann von einer wirksamen Wiedergabe des modern psychologischen Dramas und des feinen Konversationsstückes keine Rede sein. Baut man kleine Räume, so ist wieder das moderne Musikdrama nicht in der gehörigen Weise darstellbar. Für mittlere und kleinere Stadttheater empfiehlt sich wohl am ehesten das von Paul Marsop meines Wissens zuerst vorgeschlagene Doppelhaus: ein Haus „mit gemeinschaftlicher, nach Breite und Tiefe beliebig einzuschränkender Szene, an die sich von der einen Seite ein größeres Amphitheater für das Tondrama wie für das gesprochene Stück mit weitschichtigem Apparat, von der anderen Seite ein kleines Amphitheater für intime Schau- und Singspiele angliederte". Das Logenhaus wäre also im Prinzip aufzugeben, das Amphitheater dafür anzunehmen: man könnte es ja jedesmal durch einen Logenkranz abschließen und darüber vielleicht noch eine ziemlich tiefe Galerie anordnen. Heut sorgt ja der moderne Verkehr für das einträchtige Beisammensein der verschiedenen Klassen. Weshalb sollte man sich nicht auch im Amphi-

Digitized by Google

theater vertragen, das man übrigens ja immer noch aufteilen könnte und aus sozialen Gründen wohl auch aufteilen müßte.

*

Wenn Dichtungen wie ein Gleichnis wirken sollen, so läge die Aufgabe des Theaters also darin, die dramatische Dichtung gleichnisweise wiederzugeben. Gefordert wird dazu Deutlichkeit, leichte Deutbarkeit der ganzen Bühnenerscheinung — Einheitlichkeit der Anlage und Konsequenz im Ablauf der Handlung. Gefordert wird der große Zug, der das Wesentliche betont, ohne das weniger Wesentliche fallen zu lassen. Gefordert wird die gemeinsame Richtung des gesamten bühnenkünstlerischen Vorganges, die planvolle Verwendung aller bühnenmäßigen Hilfskünste. Diese Leistung ist aber nur durch die Erfüllung zuvörderst zweier wichtiger Bedingungen zu erzielen: Für jede Kunstleistung auf der Bühne müssen Künstler und Kunsthandwerker aus ganz verschiedenen Kunstzweigen und Gewerben zu gemeinsamer Tätigkeit vereinigt werden. Da ist es zum ersten der Ernst, das Pflichtbewußtsein, das all diese verschiedenen Elemente vereinigen und jeden einzelnen beherrschen muß. Zum zweiten ist es der Stil, der die Einzelleistungen zu einem Ganzen zusammenzuschweißen und dem Ganzen seinen eindeutigen künstlerischen Charakter zu geben hat.

Was ist Stil? Die einzelne Dichtung, hier also das einzelne Drama, ist *seines* ganz bestimmten Wesens und verlangt deshalb eine ganz bestimmte Art der Aeußerung, der szenischen Darstellung vom Bühnenkünstler. Diese ganz bestimmte Art der Aeußerung nennen wir den Stil. Die Synthese des Bühnenkünstlers — jeder einzelne Mitwirkende vollzieht sie für sich im kleinen, und der Regisseur vollzieht sie für alle, für das Ganze — untersteht also einer ganz bestimmten inneren Gesetzmäßigkeit, die zwar mehr empfunden als erdacht, die mehr instinktmäßig erfaßt als gelehrt und gelernt werden kann, die aber, um zum Ausdruck gebracht zu werden, eine große allgemeine Bildung und einen scharfen Intellekt beim Bühnenkünstler, vor allem beim Regisseur, voraussetzt. Nur auf Grund stilistisch sicheren Fühlens und Könnens kann die Bühne den Absichten des Dramatikers gerecht werden.

Die große Bedeutung des *Regisseurs* beim Theater wird deshalb ohne weiteres verständlich. Er muß den ästhetischen Kern des Dramas erfühlen und darstellen können. Das Gewirr der leitenden Motive, der Stilsymbole muß er zu analysieren, zu spezialisieren und wieder zusammenzuschließen wissen. Er sei deshalb Künstler und Gelehrter zugleich. Nur ein kluger und kenntnisreicher Künstler kann Regie führen. Der Musiker als Spezialist darf getrost unwissend sein. Auch der Bildhauer, der sich dem hohen Streben eines Michelangelo vorsichtig fern hält, darf über die billigste Glosse seines Kritikers in staunende Verzückung geraten; deshalb kann er doch ein sicheres Empfinden für Ausdruckswerte des menschlichen Körpers haben. Und zum Verständnis etwa des „Fuhrmann Henschel" braucht man kein Doktor der Philosophie zu sein. Der Bühnenkünstler aber, der als Regisseur wirken will, kann eine hohe Allgemeinbildung, kann vor allem eine starke kritische Begabung nicht missen. Es genügt nicht, wenn er künstlerische Antipoden wie Anzengruber von Maeter-

Digitized by Google

linck, oder Hebbel von Wildenbruch ihrem Stil nach unterscheiden kann. Er muß zu empfinden und nicht nur zu empfinden, sondern auch zu übermitteln wissen, was zum Beispiel Shaw, Wilde und Wedekind gemeinsam haben und was jeden Einzelnen wieder, vom Standpunkt der Bühnenerscheinung ihrer Werke aus, für sich charakterisiert. Wie man die Linie von Sudermanns Feuilletonismus über Hartleben zu Schnitzler nach oben abzustufen hat. Wie man sogar noch zwischen Fulda und Blumenthal (wenn diese Leute wirklich gespielt werden müssen) einen deutlichen Unterschied machen kann. Wie Tolstoi und Gorki zu dem Holländer Hejermanns und beide wieder zu Gerhart Hauptmann stehen. Wie sich Ibsens „Volksfeind" immer noch von Björnsons „Fallissement", und Dreyers „Probekandidat" von Otto Ernsts „Flachsmann" unterscheidet. Und im Musikdrama ist es genau so: Hier die „Königin von Saba", dort der „Tristan". Hier der „Rienzi", dort der „Tannhäuser" und daneben der „Tristan". Hier Mozart und dort Lortzing. Hier Mozart und Lortzing, dort Offenbach und die englische Tanzoperette. Stil ist alles; durch ihn wird das Stoffliche geadelt. Er offenbart sich nicht nur in dem, was der Künstler „weise verschweigt", sondern auch in dem, was er weise betont. Goethe sagt es: „Die Kunst stellt eigentlich nicht Begriffe dar. Aber die Art, wie sie darstellt, ist ein Begreifen, ein Zusammenfassen des Gemeinsamen und Charakteristischen: das heißt der Stil."

Was wir für unser deutsches Theater für die nächste Zukunft brauchen, ist also der Stilkünstler: der Regisseur als Stilkünstler. Wagner bildete wesentlich nur die Aufführungsmöglichkeit seiner eigenen Schöpfung, des Worttondramas als eines Gesamtkunstwerkes durch. Er hatte in den paar Jahren, die ihm das Geschick dafür übrig ließ, wirklich genug damit zu tun. Der moderne Opernregisseur hat weitere Aufgaben. Ihm ist es vom Meister belassen, die neuen Stilprinzipien Bayreuths auf die übrigen Gattungen des musikalischen Dramas zu übertragen, wobei er freilich ihre Eigentümlichkeiten im wesentlichen nicht beeinträchtigen sollte. Wie man dies macht, zeigen seit einem Jahrzehnte bis zu gewissem Grade die Münchener Mozartspiele. Die Meininger stimmten ihre antiquarischtüfteligen Inszenierungen der Klassiker immer auf ein etwas kraftmeierisches Pathos, das uns heute in seiner Einförmigkeit nicht mehr genügt und dessen Uebertragung auf die verschiedenen Arten des Wortdramas bedenklich erscheint. Das vorige Jahrhundert hatte aber neben Richard Wagner und Herzog Georg noch zwei Bühnenmeister großen Stils: Heinrich Laube, den Präzeptor unserer Schauspielkünstler, und Franz Dingelstedt, den Organisator der Szene. Was wir heute brauchen, ist ein Mann mit den Begabungen beider: ein Mann mit künstlerischen Eigenschaften und theaterorganisatorischen Instinkten, mit Künstlerblut und Bühnenblut. Dieser Mann muß Regisseur und Theaterdirektor in einer Person sein. Ein Verwaltungsbeamter oder ein Gesellschaftsmensch als Bühnenleiter ist ein ebenso großes Unding wie ein bloßer Gelehrter oder ein bloßer Dichter. Mit wissenschaftlichen Dogmen allein, und seien es die gescheitesten, ist dem Theater nicht beizukommen, und

Digitized by Google

dichterische Qualitäten verhelfen auch nicht dazu. Nur ein wahrhaft gebildeter, zur inneren Freiheit gelangter Kulturmensch, der die ästhetisch-technischen Ansprüche der Bühne zu erfüllen weiß, taugt zum Führer der deutschen Schaubühne. Er ist der Theaterleiter der Zukunft.

Carl Hagemann

Das Violoncell im Hause

Wie oft hört man, daß die Literatur des Violoncells nicht besonders reich sei, daß man auf Uebertragungen für dieses Instrument zurückgreifen müsse. Zugegeben, daß sie nicht reich ist wie die Violinliteratur, nicht überreich wie die für Klavier und Gesang, so kann sie doch als durchaus wohlhabend gelten, und das dürfte zum Musizieren im Hause wie im Konzert um so eher genügen, als die Wohlhabenheit in vielfach meisterhaften, ja zum Teil in Stücken von höchstem Werte angelegt ist. Anleihen bei Gesang, Violine oder Klavier sollte man solange zurückweisen, bis man das eigene Schrifttum des Violoncells genügend durchgekostet hat. Die Einrichtung von anderen Stücken auf das Violoncell sind auch ganz anders zu beurteilen als eine Klavierübertragung. Das Erzieherische fällt weg, und je mehr im übrigen ein Tonstück der Besonderheit eines Instruments entspricht, desto ärmlicher wird in der Regel die Uebertragung ausfallen. Doch sei es drum: wenn nur die Auswahl mit Geschmack und musikalischem Sinn getroffen wird, so wäre grundsätzlich fürs Haus kaum etwas gegen Uebertragungen einzuwenden. Aber prüfen wollen wir vor allem, ob das Gerede von der Armut der Violoncelliteratur wirklich zutreffe, ob die Armut nicht vielmehr bei denen stecke, die so schnell mit ihrem Urteil fertig sind. Die stattliche Reihe von Werken, die wir hier anführen, ist nicht etwa eine mühsam zusammengestoppelte Schar, sondern nur eine ganz kleine Auswahl aus dem reichen Schatze, den ich demnächst ausführlich an anderer Stelle besprechen werde.

1. Die Zeit bis Haydn.

Die ältere Literatur besteht größtenteils aus Sonaten; daneben gibt es auch Suiten, die aus Tanzstücken in derselben Tonart bestehen, außerdem Variationenwerke. Vieles aus der alten Zeit ist für die damalige Form des Violoncells, die sogenannte Gambe, Kniegeige geschrieben, z. B. auch Bachs 3 Sonaten mit Klavier, während die Italiener schon frühzeitig die Violoncellform benützten. Die Klavierstimmen sind wie bei den gleichzeitigen Violinstücken dem damaligen Musikgebrauche entsprechend meist nur in bezifferten Baßstimmen aufgeschrieben und auf uns überliefert; die Herausgeber der Neuausgaben haben sie mit mehr oder weniger Liebe und Geschick danach ausgeführt. Als bedeutendste Werke glänzen die drei Sonaten von Johann Sebastian Bach. (Ausgaben Peters, Breitkopf und Härtel, Steingräber, Universal-Edition.) Sie sind schon mit obligater, teilweise ganz ausgeschriebener Klavierstimme versehen. Die erste in G enthält ein wundervolles, sehr schönes Andante und kecke Allegrosätze, die in D eine prachtvolle Adagioeinleitung, ein lebhaftes Allegro, ein beschaulich fließendes Andante und einen springtanzartigen, elastisch aufprallenden Schlußsatz von hoher Schönheit; die in G-moll greift mit einem stürmisch beginnenden herrlichen Vivace von feinster Kontrapunktik und rastloser Kraft mitten hinein ins volle Menschenleben, enthält auch ein wunderbares Adagio, das an Schönheit dem berühmten Air, dem allzuviel wiederholten, nichts nachgibt

Digitized by Google

und an Stelle jenes von den Violoncellisten als ihr Bachsches Adagio gespielt werden sollte, und endlich einen großartig aufgebauten Schlußsatz, der neben den wirkungsvollen Fugenthemen reizende Kantabilestellen aufweist und alles zu einem breiten Abschlusse führt. Von Ph. Emanuel Bach haben wir eine Sonate in G-moll (Peters), welche in drei schönen Sätzen deutlich die Absicht erkennen läßt, die Melodie von den begleitenden Stimmen abzuheben, dabei aber doch beide Instrumente in gleichmäßiger Abwechslung zu behandeln. Die Klavierstimmen aller dieser Sonaten erheischen allerdings auch in den sämtlichen Neuausgaben die von den alten Meistern vorausgesetzte akkordische Ausfüllung leerer Stellen, die sonst geradezu unfruchtbar und unglaubhaft klingen. Eine Sonate von Händel in C (Senff, Augener) enthält ein viel zu wenig bekanntes Adagio, das man öfter an Stelle des immer wiederholten Largos und der Sarabande spielen sollte.

Als Erzeugnisse eines geistvollen Meisters seien die sechs Sonaten Luigi Boccherinis hervorgehoben, die in Bezug auf sinnliche Schönheit dem Instrumente besonders dankbare Aufgaben stellen. (Ricordi hat eine Gesamtausgabe, einzelne bei Augener, Schott, Simrock.) Jede der sechs Sonaten ist eigenartig, keine erinnert an die andere. Die schönste, allerdings auch die schwerste dieser entzückenden Kompositionen ist die sechste in A. Prachtstücke der Literatur sind Kühnels 2 Sonaten in D und G-moll (Verlag Dreililien); im Gegensatze zu Boccherinis südländischem Klang erinnern sie an Dürers echt deutsche kernige Holzschnitte. In Form der Ciaconna bieten sie überraschend charaktervolle Musik, die man je häufiger je lieber spielt und hört; jede Variation bringt eine besondere Stimmung zum Ausdruck. Von Geminiani haben wir auch ein schönes Werk in Neuausgabe, C-moll (Breitkopf und Härtel). Es enthält einen groß angelegten ersten Satz, ein Andante, einen Siciliano, als letzten Satz eine anmutige Gavotte. Von Porpora und Valentini ist bis jetzt je eine Sonate neu herausgegeben; dort glanzvolle Musik, mit graziösem Schlußmenuett, hier bei Valentini mehr Gehalt und Schwung, in allen 4 Sätzen besondere Feinheiten. Die vom Herausgeber eingefügte Kadenz kann man weglassen. Francesco Veracinis Werke (2 Sonaten, Schott, Hug) sind entschieden bedeutend, geistvoll und einem guten Spieler dankbar; die Kadenz der 2. Sonate kann wiederum wegbleiben. Knapper in ihrer ganzen Form sind Marcellos 6 Sonaten. (Augener, einzelne bei Schott und Simrock.) Die in F verdient die Krone.

Für Violoncell allein, ohne irgend welche Begleitung, hat Johann Sebastian Bach 6 Suiten geschrieben (Peters, Steingräber, Breitkopf und Härtel). Ihrer Bedeutung, ihrem höchsten Werte entspricht nicht eine eigentlich recht beschämende Unkenntnis im Haus, eine unverzeihliche Vernachlässigung in der Oeffentlichkeit!* Daß Bach eine hochentwickelte Finger- und Bogentechnik verlangt, entschuldigt das Verhalten gegen diese Werke, die für den ernsten Spieler Perlen künstlerischer Musik sind, doch nur zum Teil. In diesen Suiten steckt u.a. die bekannte Gavotte, die man aus Uebertragungen kennt, findet sich ferner neben manchem andern, was nicht in der Urform, wohl aber aus Uebertragungen bekannt ist, die wundervolle C-moll-Suite mit dem unsäglich schönen, tiefsinnigen Largo, das wie eine Neuheits-

* An dieser Tatsache wird dadurch nichts geändert, daß wenigstens Meister wie Klengel, Hausmann, Casals und Becker sie auch in der Oeffentlichkeit häufig, meist als Zugaben zur Geltung bringen.

Digitized by Google

offenbarung auf die Hörer gewirkt hat, als es Julius Klengel auf dem letzten Bachfeste in Leipzig spielte.

Auch Konzerte gibt es aus alter Zeit. Das von Philipp Emanuel Bach ist eines der schönsten älteren Werke überhaupt. Andere sind von Boccherini und Tartini (alle drei bei Breitkopf und Härtel).

2. Die Zeit nach Haydn.

Der Stoff scheidet sich immer deutlicher in besondere Gattungen, die wir der Uebersicht wegen getrennt betrachten wollen, obwohl sie wiederum durch manche Uebergänge miteinander verbunden sind. Nach wie vor finden wir Sonaten; dann Werke in kleinerem Rahmen: einzelne Stücke in Lied- oder Tanzcharakter, Stimmungsbilder, auch Phantasien aller Art, in freier und Variationenform; endlich spielen eine immer größere Rolle Konzerte oder Konzertstücke mit Orchesterbegleitung.

In den Sonaten hatte früher das Violoncell im allgemeinen den Vorrang vor dem begleitenden Instrumente behauptet. Nach Haydn tritt mehr und mehr der Anteil des Klaviers in den Vordergrund; auch die breitere Ausgestaltung der einzelnen Sätze wird nach dem Vorgange Bachs weitergeführt. In der Regel haben wir jetzt einen Anfangssatz in rascher Bewegung, einen langsamen Mittelsatz und einen schnellen Schlußsatz; oft wird ein Menuett oder ein Scherzo eingeschoben. Doch hat gerade Beethoven auch noch die Form einer breit ausgesponnenen Einleitung zu einem raschen ersten Satze, woran sich unmittelbar etwa ein rondoartiges Finale anschließt. Haydn und Mozart haben dem Violoncellisten leider auf diesem Gebiete nichts hinterlassen; vielleicht fördert die Gesamtausgabe von Haydn noch einiges zu Tage. Dagegen hat Beethoven 5 Sonaten geschaffen, die eines großen Meisters würdig sind, die Werke 5 (1 und 2), 69, 102 (1 und 2). Zeigen die beiden ersten den jüngeren Meister, noch rückblickend nach zeitgenössischen Vorbildern, so gehen sie doch auch schon ihre eigenen Wege und stellen abgerundete Kunstwerke vor uns hin, das von den früheren Sonaten erheblich verschieden ist. Das erste Allegrothema der zweiten (G-moll) ist schon in die leidenschaftlich-düstere Glut getaucht, die Beethovens Prometheusfeuer entspringt. In strahlender Helle und hinreißender Anmut tritt uns die A-dur-Sonate entgegen, als Mittelsatz ein Scherzo enthaltend, dessen synkopierte Rhythmen in atemlose Spannung versetzen. Geradezu wunderbar ist das Anfangsthema des ersten Satzes, vom Violoncell allein auf der C-Saite gespielt; zart gleitet im letzten Satze das einschmeichelnde Thema dahin, das sich aus einer kurzen, langsamen Einleitung entwickelt. Die beiden letzten Sonaten Beethovens entsprechen dem Stile der letzten Werke des Meisters. Sie gehören zu den höchsten Aufgaben, die sich ein Spieler stellen kann. Das Adagio der zweiten Sonate drückt namenlosen edelsten Schmerz aus, wie am Grabe einer Geliebten; Verklärung und Trost fehlen nicht. Wer der Schlußfuge den echten Humor abzugewinnen weiß, und nicht an der scheinbar trockenen Form hängen bleibt, der ist ein ganzer Spieler, wie ihn Beethoven verlangt.

Aus jener Zeit sind noch hervorzuheben eine graziöse, zartsinnige Sonate (Werk 104) in A von J. N. Hummel und eine ernst gediegene (Werk 125) von Ferdinand Ries, dem Schüler Beethovens, weiter eine in A-moll, gefällig melodiös, von Schubert. Auch Moscheles hat eine breit angelegte Sonate geschrieben (Werk 127). Weicher, aber sehr schön sind die beiden Sonaten Werk 45 in B und 58 in D von Mendelssohn. Reineckes Sonaten Werk 42 und A-moll 89 in D, 238 in G-moll lehnen sich an

Digitized by Google

Mendelssohn, Schumann und Brahms an. Chopins schwere Sonate Werk 85 in G-moll ist auch recht fesselnd. Die von Brahms (Werk 38 in E-moll und 99 in F) gehören zu jenen Aufgaben, die neben sicherer Technik besondere innerliche Auffassung und Vertiefung erfordern. Griegs Werk 36 in A-moll muß man sinnend spielen, den Tönen förmlich nachlauschen. Das Werk erinnert mich immer an die hellen nordländischen Nächte mit ihrem Stimmungszauber. Verwandt ist der Romantiker Jensen mit seinen beiden Sonaten Werk 12 in G-moll und Werk 26 in A-moll. Die geistvolle Sonate Werk 32 in C-moll von St. Saëns wird mit Recht viel gespielt. Nicht vergessen wollen wir Kiels Sonaten Werk 52 in A-moll und Werk 67 in G.

Aus der neuesten Zeit nennen wir die Werke von Draeseke (Werk 51 in D), Richard Strauß (6 in F), L. Thuille (22 in D-moll), E. v. Dohnanyi (8), Hans Huber (33 in D), Georg Schumann (79 in E-moll). Ein Stein des Anstoßes ist vorläufig noch Max Reger. Von ihm haben wir 3 Sonaten (Werk 5 in F-moll, 28 in G-moll, 78 in F). Sie teilen die Charaktereigenschaften der übrigen Kammermusikwerke des höchst eigenartigen jungen Meisters. Viel Geist und Grazie, wenn auch etwas französisch ist Nicodé in seinen Sonaten (Werk 25 in G und 23 in H-moll). Unsere Bekanntschaft verdient u. a. noch Rheinberger mit Werk 92 in C, J. Röntgen mit Werk 3 in B und 41. Ferner Xaver Scharwenka mit Werk 46 in E-moll, Julius Klengel mit Werk 23 in H-moll, Hans Pfitzner mit Werk 1 in Fis-moll.

Zu den kleineren einzelnen Stücken rechnen wir Variationen, Phantasien, Suiten, auch wenn sie vom Orchester oder vom Klavier begleitet werden. Beethoven hat uns drei Variationenwerke geschenkt. 2 Themen sind von Mozart, eins von Händel; geistvolle, liebliche Gelegenheitsgebilde, die zu den Schätzen einer feinen Hausmusik gehören. Je mehr wir uns den neuen Meistern nähern, desto mehr treten die einzelnen Stücke als Charakterstücke, Impromptus, Serenaden, Notturnos, Romanzen, Phantasien und dergleichen in den Vordergrund. Oft werden auch einzelne solcher Stücke zu modernen Suiten zusammengeschlossen. Durch Anmut fesseln Mendelssohns Konzertvariationen, Werk 17 in D, und das Lied ohne Worte, Werk 109 in D. Schumann hat uns hinterlassen: ein prächtiges Adagio und Allegro, Werk 70, 3 Phantasiestücke, Werk 73, meist in Eusebiusstimmung, 3 Romanzen, Werk 94, noch mehr Eusebius, und 5 prächtige Stücke im Volkston, in denen auch ein tatenfroher Florestan zum Worte kommt, Werk 102. Leider kranken sie oft gerade da, wo die Musik ihr Schönstes sagt, an der unpraktischen Satzweise. Von Chopin ist eine Polonaise, Werk 3 in C da. Moscheles hat melodisch-kontrapunktische Studien über 12 Präludien von Bach geschrieben, Vinzenz Lachner schöne deutsche Tanzweisen, Werk 65. Was Rubinstein, Radecke, Reinecke, Robert Franz, Bargiel, H. Hofmann gesetzt haben, werden die Spieler mit der Zeit selber herausfinden und abstufend beurteilen. Von F. Kiel sind besonders die Reisebilder, Werk 11, vortrefflich, echt deutsch. H. Huber hat Romanzen, Werk 30 und eine Suite, Werk 89 geschrieben; wer die erste Romanze gehört hat, vergißt sie nicht so leicht. Inniges und zugleich für das Instrument besonders Wirksames schuf R. Volkmann (Werk 7, Romanze, 74, Capriccio). Hübsch, aber schwer sind Dvorschaks Waldesruhe und ein Rondo, Werk 94; noch schwerer Tschaikowskys Variationen, Werk 33 und Pezzo capriccioso, Werk 42, eigentlich mit Orchester. A. Krug, Sinding, A. Fuchs, F. David, Napravnik sollten nicht übersehen werden.

Digitized by Google

Die Umschau nach Komponisten, die selber Virtuosen waren oder sind, möge besonders kritisch gehalten werden; was manche scheinbar Dankbares bieten, hat oft nur geringen musikalischen Wert. B. Romberg, den seine Stücke überlebt haben, wird noch heute mit Nutzen studiert. Gute Neuausgaben bei Peters, Breitkopf, Litolff, Steingräber. Trotz der veralteten Formen steckt etwas in den Kompositionen des großen Violoncellmeisters. Eine andere Erscheinung ist Servais. Wie man nicht Geiger sein kann, ohne Beriot und Paganini zu kennen, so wird der Violoncellist um Servais nicht herumkommen; die bekanntesten Sachen sind schon in billigen Neuausgaben bei Peters und Litolff da. Von Davidoff, Grützmacher und Klengel ist vieles empfehlenswert; dagegen sollte Goltermann der den Geschmack verflacht und verwässert, möglichst gemieden werden. Geist, Anmut, Wohlklang bietet D. Popper; nur suche man keine Tiefe bei ihm. Außer der bekannten Gavotte in D hat er viel Schönes und manches Schönere komponiert. Seine Klavierstimmen sind ungewöhnlich fein behandelt. Absichtlicher Einfachheit befleißen sich H. Becker und F. E. Koch. W. Fitzenhagen, der zu früh Verstorbene, zeichnet sich aus durch Adel der Form, Fluß der Gedanken, sinnliche Schönheit. Hervorragend ist seine Suite Werk 62. Von J. de Swert, D. von Goëns, Jeral und Nölck seien hier vorerst nur die Namen genannt.

Konzerte gehören eigentlich in den Konzertsaal. Doch wird man besonders Wertvolles auch im Hause genießen: z. B. Haydns drei Konzerte, Schumanns A-moll-Konzert, trotz des unpraktischen Satzes, R. Volkmanns Werk 33. Auch die Konzerte von Raff, St. Saëns, d'Albert, Dvorschak können im Haus Heimatrecht erlangen. Die 10 großen Konzerte Bernhard Rombergs bieten manches Schöne; ebenso Konzerte von A. Lindner, Klughardt, Molique und vielen andern, die wir schon erwähnten.

Nun meine man aber nicht, es bedürfe nur zu Konzerten ausgebildeter Fingerfertigkeit! Diese darf auch innerhalb der engen vier Wände nicht vernachlässigt werden; sie ist bis zu einem gewissen Maße Vorbedingung für einen guten Ton, der nicht allein vom Bogenstrich, sondern auch vom festen und sicheren Aufsatz der Finger abhängt. Fleißiges, gewissenhaftes Ueben ist unbedingt notwendig; sonst treibt man halbe, im schlimmen Sinne, dilettantische Kunst! Hermann Cramer

Die „kleine Presse"

Noch nie seit Bestehen der Welt hat das geschriebene und gedruckte Wort einen größeren Einfluß gehabt als heute, und noch nie wohl hat die Tagespresse im Durchschnitt dem inneren Werte und der äußeren Form nach tiefer gestanden als jetzt zur Zeit ihrer größten Ausdehnung.

Wer mit aller Inbrunst an einer tiefergründigen, wurzelechten ästhetischen Kultur unseres Volkes arbeitet, wer unter diesem noch in ein Fremdwort gehüllten Begriff das Beste an geistigen Gütern versteht und mitzuteilen trachtet, darf nicht davor zurückschrecken, diese Erkenntnis auszusprechen. Damit erwächst dann freilich die langwierige Pflicht, auch hier nachzugraben, Hilfe und Besserung zu versuchen. Dabei richtet sich der Blick, zuerst und vornehmlich auf die „kleine Presse" in Stadt und Land, als auf die geistigen Küchen, aus denen die Gebildeten und die Einfältigen unsres Volkes,

Digitized by Google

die dem Geschrei der großen Märkte fern wohnen, ihre geistige Nahrung beziehen. Grade bei der kleinen Presse kann planmäßige Arbeit am besten gebraucht werden, ist sie am notwendigsten, ist aber auch die Hoffnung auf reiche Frucht am größten.

Eine Zeitung kann ein Werk der „großen Kunst" sein, der „Persönlichkeitskunst", so gut wie der bescheideneren „angewandten", der Handwerkskunst. Die „großen" Zeitungen — ich denke dabei an Blätter, auch an kleinere, die in den großen Städten erscheinen, während ich mit der „kleinen" Presse die Blätter in den kleineren und kleinen Stadt- und Landorten meine —, die großen Zeitungen sind in ihren Zielen und ihrer Haltung abhängig von mannigfaltig besonderen Verhältnissen. In ihnen versuchen sich literarische und journalistische Persönlichkeiten, und manchmal schon zeigen sich hier und da an ihnen Merkmale künstlerischer Aufrichtigkeit und Echtheit im besonderen Sinne der Großstadtverhältnisse. Anders ist es mit den kleinen Zeitungen. Im Einklang mit der ruhigen Umgebung, in der sie gedeihen, kommt auch in ihnen die Gleichmäßigkeit, die Regel eher zu Ehren. Leise zieht sie derselbe Gärtnergeist in seinen Bann, der den Landmann regiert, und den Goethe so zu preisen weiß:

„Nicht verändert sich ihm in jedem Jahre der Boden,
Nicht streckt eilig der Baum, der neugepflanzte, die Arme
Gegen den Himmel aus, mit reichlichen Blüten gezieret.
Nein, der Mann bedarf der Geduld; er bedarf auch des reinen
Immer gleichen, ruhigen Sinns und des graden Verstandes. . . . .
Glücklich, wem die Natur ein so gestimmtes Gemüt gab!"

Und nun nehme man gleich noch ein Wort unsres Schiller dazu, das im Schillerhefte des Kunstwarts stand (S. 147):

„Von Schönheit oder Kunstgefühl sich regieren lassen, ist ja nichts anderes, als den Hang haben, alles ganz zu machen, alles zur Vollendung zu bringen."

„Von Schönheit oder Kunstgefühl sich regieren lassen" — nichts mehr und nichts weniger will die „ästhetische Kultur", nichts mehr und nichts weniger wollen auch wir, wenn wir selbst an den kleinsten Zeitungsmann die Forderung stellen, daß er sein Tagewerk zu einem Stück Kunst nach seinen eignen, seinen „heimischen" Bedürfnissen, zu einem Stück Heimatskunst gestalte im weiteren Sinne, nicht dem Stoffe wohl aber dem Gehalt nach. Wieviel Zeitungen aber von den ungefähr fünftausend (oder mehr), die in deutschen Gauen allwöchentlich mehrmals ihre Trommel rühren, dürfen von sich sagen, daß sie im Sinne dieser Heimatkunst ein „Ganzes", Abgeschlossenes, in sich Vollendetes sind? Wieviele zeigen auch nur Ansätze dazu?

Ist nicht meistens die Dorf- und Kleinstadtzeitung ein Harlekin, eine Art unfreiwilliger Hanswurst in einem Kleide, das aus ein paar Dutzend unzusammengehörigen Flicken zusammengesetzt ist, und das in dieser lumpenhaften Buntscheckigkeit seine unerreichbaren Vorbilder, die „großen" Zeitungen, nachahmen will? Die Großstadt-Zeitung, reich und mächtig, immer auf die letzte Tagesmode gestimmt, ist zusammengesetzt aus vielen anspruchsvollen Teilen. Da

Digitized by Google

prangt der Leitartikel, da schießen die Nachrichten, die neuen, die allerneuesten und die letzten Telegramme ins Kraut, da ahmt das „Vermischte" den „Juwelen"-Schmuck nach, und das „Feuilleton" ist der Besatz und Blumenschmuck. Reich muß die Tafel besetzt sein, und vollständig, „was die Saison bietet" an Politik, Kunst und Wissenschaft, Handels- und Rechtsverhältnissen, Nachrichten und Anekdoten, leichter und schwerer Unterhaltung, es muß von allem da sein, und von allem genug.

Schön, ich will nicht rechten mit diesem Mode- und Luxusgeschmack der Großstadtzeitungen, nicht untersuchen, wieweit bei solchen Ansprüchen auch die reichsten unter ihnen gezwungen sind, zu unechten „Brillanten" und Ausverkaufsbesatz zu greifen. Auch wenn ein schlechter, ein verdorbener Geschmack zutage tritt, ist's doch meistens der eigne Geschmack der Großstadt, der sich in ihren Verirrungen enthüllt. Wenn aber die kleine Zeitung das alles nachahmen will, so macht sie sich genau so lächerlich, wie die Unschuld vom Lande, die den Aufputz der Stadtdame nachahmen möchte, zu dem sie doch weder die Mittel noch den Geschmack hat. Es ist zwar auch „von allem etwas" da — ein Leitartikel aus dem Ausverkauf, ein „Roman" und zwei „Humoresken" aus dem Hintertreppenschleudergeschäft, ein paar geistreichelnde Anekdoten „für alt", und ein paar echte „Nachrichten" in der konzentrierten, unverdaulichen Form, in der sie eben der Großstädter eilehalber genießt. Aber es ist alles nichts Rechtes, alles unecht und am falschen Orte. Ich will bei dem Bilde der „Unschuld vom Lande" bleiben. Sie ist vielleicht ein hübsches, gesundes Mädel, erst der unzulängliche Aufputz macht sie zur lächerlichen Figur.

Allein mich macht der Anblick so einer „kleinen Zeitung" nicht heiter, sondern ernst, er macht mich zornig. Denn es ist wahrhaftig nicht nur eine Frage des „Geschmacks", die sie in uns erregt: Die schlechte Zeitung vergiftet die geistige Nahrung weitester Kreise unseres Volkes. Und da hört der Spaß und das Naserümpfen auf. Gegenüber den unverdauten Nachrichten und dem „Vermischten" voll verworrener Halbbildung könnte man sich ja noch mit dem derben Magen unsres Volkes trösten. Aber auch all die „Leitartikel" sind keine Leitartikel, diese „Romane" sind keine Romane, die „Humoresken" sind keine Humoresken, die „Praktischen Winke" sind keine praktischen Winke. Es ist alles mehr oder minder unechtes, gefälschtes und verdorbenes Zeug. Aber das Volk, das nun einmal in der Zeitung die Aufforderung sieht, sie zu lesen, verzehrt das Zeug und denkt, das ist geistige Nahrung, ist Literatur, ist eine Mahlzeit aus der Gedankenküche seiner geistigen Führer. Der Gebildete liest seine Zeitung, ohne darum auch gleich alles für bare Münze zu nehmen; der Bauer — wenn er erst mal so weit aufgelockert ist — buchstabiert seine Zeitung mit redlicher Mühe und nimmt sie wie Gottes oder doch wie des Pastors Wort. Was muß denn nun dabei herauskommen?

Schlimmer noch wie auf dem Lande, wo der Gebildete seine besonderen Quellen aufsucht, der einfache Mann aber sich eben so leicht nicht auflockern läßt für das, was ihm ferner liegt, wirken diese Mißverhältnisse in der Kleinstadt. Hier sind die Hirne schon lockrer,

Digitized by Google

der Geist wird nahrungsbedürftig, man hat seine weiteren Interessen und verfolgt sie mit jugendlichem Eifer. In Ermanglung von Besserem kostet der Kleinstadtbürger nur zu gern jede Zeile seines Blättchens geistig aus, ganz besonders die liebe Weiblichkeit.

Müssen sich da Menschen mit ästhetischem Reinlichkeitsbedürfnis von einer kleinen Presse solcher Art nicht noch ganz anders abgeschreckt fühlen, als von dem Dorfwirtshaus mit dem Kellner im schmierigen Frack, mit der „altdeutschen" Klexerei an den Wänden und der Zigarettenreklame? Verfälscht, unecht! — schallt's Einem von allen Ecken und Enden entgegen. Zumute wird Einem, als ginge allerorten mit der Echtheit die Heimat zugrunde.

Und ein Wort möchte ich von Einem noch sagen, der ganz besonders traurig dabei sitzt, dem ganz besonders eklig zumute ist. Das ist der, der sich den Beruf des Zeitungsmenschen aus innerm Triebe erwählt hat, weil er nicht anders konnte. Er kann sich nicht darüber beklagen, daß ihn seine Zeit nicht hörte. „Aesthetische Kultur", „Heimatkunst", „Heimatschutz", „Dürerbund", „Körperkraft und Schönheit", „Denkmalsschutz", „Kunst im Handwerk", „Kunst im Leben des Kindes" — die Bestrebungen, die in diesen Unternehmungen sich rühren, sie haben ein Echo, sie haben in den weitesten Kreisen ein Verlangen nach künstlerischer Kultur geweckt. Verstanden freilich wurden und werden in ihrem tieferen Sinne diese Weckrufe noch lange, lange nicht überall, auch wo man sie mit gutem Willen aufnimmt. Der großen Mehrzahl ist das Streben nach Kunst wohl gleichbedeutend mit dem Streben nach „Jugendstil", wenn nicht gar nach dem „Modernen" schlechthin.

So aber ist's nicht gemeint.

Auf dem Kamin im Bauernhaus stehen zwei Töpfe. Der eine eine Schablonenfigur, ein Allerweltstopf ohne individuellen Charakter; der andere mit Verständnis für seine besondere Bestimmung gestaltet und aus der Liebe zu seinem „Berufe" heraus farbig geschmückt. Heutzutage nimmt man die Fabrikware, weil sie zwei Pfennige weniger kostet. Der Töpfer aber — was ein rechter Töpfer ist — fühlt sich nicht wohl dabei. Er möchte viel lieber lauter bunte Töpfe machen, weil's ihm mehr Vergnügen macht. Er sehnt sich die Zeit zurück, wo jeder sich geschämt hätte, so einen öden Tropf von einem Topfe bei sich stehn zu haben. Damals machten alle Töpfer nur „hübsche" Ware, und das war Heimatkunst und zeugte von ästhetischer Kultur. Und billig waren sie auch, weil sie jeder brauchte. Es harren viele, viele Töpfer im Lande, die gern auch hübsche Gefäße wieder für frischen, reinen geistigen Trank machen möchten, den unser Volk genießen soll. Sie warten darauf, daß wieder eine Zeit kommt, wo die „Konsumenten", die Zeitungsherrn, sich schämen würden, einen schiefen, schmucklosen Artikel, der der Sprache und dem Empfinden der deutschen Heimat Schande macht, aufzunehmen, wo sie eine Federarbeit, die nicht mit Lust und Ueberzeugung entstanden ist, gar nicht für voll nehmen würden. Hoffen wir: solche Zeit steht schon nahe bevor. Und wer bei den „kleinen" Kollegen in Stadt und Land mit solch neuer Arbeit anklopft, dem werde ein wenig schneller und freundlicher aufgetan — hoffen wir's.

Hermann Häfker

Digitized by Google

Sprechsaal

(Unter sachlicher Verantwortung der Einsender)

In Sachen „Karneval", Gedichte von Artur Boden*

Zu Webers Kritik der Gedichte Artur Bodens möchte ich mir einige Einwände grundsätzlicher Art erlauben. Woher schließt Weber aus dem Verlangen des Dichters nach „Haß" auf eine jünglinghaft typische Unreife? Muß ein Dichter, weil er Haß erfleht, den Haß auch gleich als Kennzeichen echter Mannheit betrachten? Nicht der Haß, sondern die Entschiedenheit (die allerdings durch das bewußte Sicherfüllen mit dem seiner persönlichen Eigenart gemäßen „Haß" gewonnen wird) schafft den Jüngling zum Manne und läßt ihn als „Mann" im „Sonnentale" stehn. Ferner: Muß denn Haß durchaus als ein Gefühl leidenschaftlichen Ueberschwanges gefaßt werden? Kann der Dichter unter Haß nicht einfach den Gegensatz zu Liebe verstehen, die abwehrenden, verneinenden Empfindungen, das gefühlsstarke Betonen dessen, was ihn von der typischen Allgemeinheit und ihren Bedürfnissen trennt? Diesen Haß kann einer, scheint mir, mit durch seine Mannesjahre bis ins Greisenalter hinaufnehmen (Schopenhauer). Er scheint mir eher ein Zeichen von Einseitigkeit als von Unreife zu sein. —

Als Freund Bodens möchte ich noch erklären, daß er den „Karneval" kurz nach seiner Veröffentlichung wieder zurückgezogen hat, weil er seinen eigenen kritischen Anforderungen nicht genügte. Leider ist Weber infolge eines Mißverständnisses davon nicht in Kenntnis gesetzt worden.

W von Wolfsberg

Die allgemeinen Ausführungen Wolfsbergs halte auch ich für richtig. Nur glaube ich: wenn der Dichter sich den „Haß" zu seiner Vollendung nicht als Kennzeichen der Mannheit erfleht, sondern lediglich als Mittel, durch ihn in weiterer Folge zur Mannheit zu gelangen, so muß er auch ausdrücken, daß er dieses Mittel nicht nur braucht, sondern auch darüber hinauszukommen hat, um als Mann dazustehn; sonst würde der Haß auch als Mittel eben doch ein Kennzeichen des Mannes bleiben. Uebrigens würde ich für meine Person auch gar nicht anstehn, einen „Haß", der nur das gute Recht oder vielmehr die „Pflicht" der Persönlichkeit zu einem entschiedenen Abwehren des Wesensfremden betont, als ein solches Kennzeichen gelten zu lassen. Daß Boden aber von seinem „Willen" sich den Haß, „den holden aus goldner Feuerschale", als eine Leidenschaft wilden Ueberschwangs erflehte, schien mir aus dem erregten Zustande hervorzugehn, in dem er ihn sich als Erlösung aus „Jammertränen", als Gegenmittel gegen des Busens „wilden Schrei" herbeisehnte. Wenn hier ein Irrtum meinerseits vorliegt, was wohl der Fall sein mag, so lag es doch, glaub ich, näher, ihn zu begehn, als ihn zu vermeiden. Jedenfalls möchte ich nicht dahin mißverstanden werden, als hätte ich mit der Bezeichnung „Jünglingsgedanken und -gefühle"

* Vgl. Kw. XVIII, 19. Die Aufnahme dieser Auseinandersetzung auf Grund von prinzipiellen Einwänden gegen Schlüsse allgemeiner Art soll keineswegs zu „Gegenkritiken" ermuntern: es muß auch künftig bei unserer Gepflogenheit der Beschränkung auf nur eine kritische Stimme sein Bewenden haben. Kw.-L

Digitized by Google

irgend etwas Herabsetzendes verbinden wollen. Ich wollte damit den Verfasser lediglich und ganz sachlich als einen sich Entwickelnden auf einer bestimmten Reifestufe bezeichnen: vor seinem seelischen und künstlerischen Streben sprach ich gleich darauf meine Achtung aus, indem ich es „weit über den Durchschnitt" stellte. **L Weber**

Lose Blätter

Aus „Lebensmorgen" von Wilhelm Fischer-Graz

Vorbemerkung. Erst neuerdings wächst in „weiteren Kreisen" die Anteilnahme am Schaffen des Grazer Poeten Wilhelm Fischer, obwohl er mit seinen ersten Werken schon vor mehr als zwanzig Jahren an die Oeffentlichkeit trat. Kein Wunder. Im Kampfestoben dieser Jahre um Alt und Neu konnte die schlichte Gestalt des Dichters, der weder künstlerisch noch dem geistigen Gehalt nach eine Tendenz im Schlagwortsinne vertritt, nur von den wenigen bemerkt werden, die für Poesie an sich Sinn haben, mag sie von links oder von rechts, aus der Gegenwart oder aus der Vergangenheit kommen. Von solchen ästhetisch unbefangenen Leuten ist Fischer allerdings auch schon früher bemerkt worden. Sein berühmter Landsmann Rosegger, der nie ein Dogmatiker war, zählt ihn sogar zu den besten Erzählern der Gegenwart, wenn Fischer gleich in der Form nichts weniger als modern, vielmehr ausgesprochen „altväterisch" sich gibt. Soweit kann ich nun, offen gestanden, nicht gehn. Mir scheint, daß die Innigkeit der Weltbetrachtung Fischers, seine natürliche „Liebe zum Licht" hin und wieder in etwas zu bewußter Betonung ihres Gefühls sich der Manier nähert und dann wohl auch an Sentimentalität hinstreift. Auch scheint mir seine Stärke ganz augenfällig in der Schilderung kindlicher und hilfsbedürftiger Naturen mit allen Vorzügen und Beschränkungen der Kindlichkeit und Hilfsbedürftigkeit zu liegen; mein persönliches Empfinden wenigstens wird durch seine Behandlung weiterer Lebensprobleme zumeist nicht voll befriedigt. Und nicht immer, meine ich, gelingt es ihm, dem was ihn erfüllt, künstlerisch gelungenen Ausdruck zu geben. Wie dem aber auch sei, das lebendige Quellengemurmel wenigstens der Poesie höre ich bei ihm doch immer durchdringen, auch wenn der Quell selber aus seiner verborgenen Tiefe bis zum Tage nicht emporspringt. Und mit besondrer Freude meine ich bei all meinen Vorbehalten in seinem Schaffen eine aufsteigende Entwicklung wahrzunehmen. Ich glaube z. B. nicht, daß Fischer bisher ein in seiner Art so entzückendes Kunstwerk geglückt ist, wie die Erzählung, nein, die Dichtung vom „Schloß der Sonne". So schlicht dem Inhalt nach die Geschichte dieses äußerlich kränklichen, aber innerlich gesunden und sonnensehnsüchtigen Knaben ist — der Innigkeit, der liebevollen Andacht des Dichters gelingt es, das Gefühls- und Phantasieleben des Kindes mit einer feinen Anschaulichkeit wiederzugeben, die in ihrer Einfalt, in ihrer schlichten Eigenart trotz einiger kleineren Schwächen und „papierener" Ausdrucksteifheiten hier und da ganz entschieden von seelischer wie künstlerischer Bedeutung ist. Es ist etwas von der Süße und Goldklarheit und doch auch wieder von dem leisherben Wachsgeruch des Honigs in diesem Werklein. In der Mondnacht fährt der lichte Fabelherr Singold über den Strom: „Das Mondlicht flimmerte in seinem blonden Barte; ein Vogel sang in der

Digitized by Google

Nacht, als wollte er etwas Herrliches melden. Hinter dem Kahn schwamm es einher, als wenn hundert silberne Fischlein ihm das Geleite geben wollten." Glücklich ist der feine mißhandelte Knabe in seinem Dachkämmerlein, allein in seinen vier Wänden: „Die taten ihm nichts Uebles, sondern waren zu seinem Schutz da, um ihn zu bergen." Wie aber die Schwester ahnungslos an die erstarrte Leiche des Kindes hinlangt — da „greift der kalte Tod durch die Handflächen in ihre Adern ein". Dabei verleugnet der Dichter die Frische und den immanenten Humor in seiner Art natürlich-heimischen Schauens und Sprechens keineswegs. Sentimentalität hier in dieser Geschichte wird wohl nur finden, wer als Allerweltsmensch à la mode keinen Sinn hat für die eigentümlich deutsche Art, sein Gefühl treuherzig offen zu geben. Zum Verschlingen übrigens für lesehungrige Leute ist das Werklein nicht: es will mit „Verstand" genossen werden.

Das Entgegenkommen des Verlags hat es uns ermöglicht, den Lesern die Dichtung schon jetzt zu bieten, obwohl die Sammlung von Kindergeschichten, zu der sie gehört, der Band „Lebensmorgen" (München und Leipzig, Georg Müller) erst zum Herbst im Buchhandel erscheinen wird. Wir machen noch besonders auf die reizende „kinderechte" Erzählung „Das Haus der Wichtel" darin aufmerksam. Von Wilhelm Fischer ist sonst erschienen: Der Roman „Die Freude am Licht", Sommernachtserzählungen, Grazer Novellen, Der Mediceer und andere Novellen, Unter altem Himmel, die Charakterschilderung „Hans Heinzlin", ein Weltanschauungsbuch „Poetenphilosophie" und die Tragödie „Königin Hekabe" (alles bei Georg Müller, München und Leipzig). E. W.

Das Schloß der Frau Sonne

Wo die Sonne hinscheint, da gilt's Leben. Und die Wiese auf der Göstinger Leiter, die hat sie gern; denn sie hört schier von früh bis spät nicht auf, dahin zu scheinen. Da steht aber auch das liebe Gras stolz und hat sich zur Maienzeit mit Blumen ausgeziert, sodaß eine Pracht aus dem Grünen hervorglänzt. Und zwischen den bunten Blumenköpfen schauen aus dem tiefen Grase zwei blondhaarige Köpfel heraus, die auf keinem Stengel gewachsen, auch nicht im Boden gewurzelt sind, sondern wie richtige Kindsköpfe aussehen.

Der eine gehört dem Simerl und der andere der Sali.

Und beide Kinder können frei auf den jungen Füßen herumgehen, wenn sie wollen. Aber jetzt hocken sie im tiefen Gras und glauben, daß sie unter den hohen Halmen gänzlich verborgen sind. Doch wenn einer von oben die Leiter hinabkommt, sieht er, wie die Sonne in beider Haaren glänzt, in Salis ihren goldig und in Simerls seinen etwas satter, weil er älter ist, als das kleine Mädchen. Aber kindisch war er auch noch, und das mehr als genug. Drüben in der Kalvarienschule ist es nicht übel mit ihm gestanden; er hat seine Sache können wie ein anderer, wenn er aufgepaßt hat und nicht gerade traumverloren dagesessen ist.

Nur daheim hat er ungern ein Wort geredet und mit den Nachbarskindern auch nicht; aber der kleinen Sali hat er was erzählen mögen, als wenn sie allein unter allen ihn verstanden hätte. Denn sie hat mit ihm die Sonne suchen wollen. Nach der hat der Simerl immer begehrt und war traurig, wenn sie an einem verhüllten Tage fehlte. Doch waren seine Wangen immer noch blaß und die Sonnenstrahlen hatten sie nicht bräunen können, so viel Mühe sie sich auch mochten damit gegeben haben.

Digitized by Google

Und so hat er immer etwas suchen mögen und ist auf dem Raacherkogel gern herumgestiegen, wohin ihm die Sali nicht hat folgen können. Dazu war sie noch zu klein. Aber erzählt hat er immer etwas von dem, was ihm oben begegnet ist; und das war oftmals nicht wenig. Auch jetzt, wie sie da sitzen, ist er mitten im Erzählen drin, und sie hört ihm so andächtig zu, daß ihr das Mündlein offen steht.

„Ja, so war's, Sali," sagt er. „Ich hab' ihn wieder gesehen, den schönen Mann, der mir schon etliche Mal begegnet ist, weit oben im Wald, wo ihn kein anderes Menschenkind gesehen hat, als ich allein. Ich hab' dir seinen Namen auch schon genannt: Singold heißt er; das hat er mir zu wissen gegeben. Und sein Geschau ist so, daß eins nicht die Sonn' zu suchen braucht, wenn er da ist. Was eine Kälte ist, die fliegt weit weg, wenn sie ihn sieht; und dann ist's warm, wo er steht."

„Was hat er denn an?" fragte die Sali.

„Ich muß mich besinnen. Hab' kaum darauf geschaut, sondern immer nur in seine blau leuchtenden Augen. Auf dem Kopf hat er nichts als die langen Haare, die ihm frei um die Stirn fallen. Und hat ein schneeweißes Gewand an und noch etwas darüber. Mir ziemt, es wird wohl ein blauer Mantel sein."

„Ein schöner?"

„Kannst dir's denken. Fein genug ist er, als wie ein frommes Lüftel. Und die Vogerl fliegen ihm nach, wenn er geht, und eins ruft dem andern zu durch den ganzen Wald: Da ist er! Dann heben sie noch einmal so lieb zu singen an, als wie früher. Ist ein Juchezen wie nichts in der Welt. Und der Herr Singold hört's wohl gern; denn schier ist etwas wie ein Lachen in seinem Gesicht zu sehen."

„Und was sagt er denn zu dir?" fragte das Mägdlein ganz erstaunt.

„Lauter schöne Sachen, als wie eins sie nimmer sieht mit eigenen Augen. Er hat mir von einem Schloß erzählt, das die Frau Sonne zu eigen hat, und wohnt darin in lauter prächtigen Zimmern. Das Schloß ist viel größer als die alte Göstinger Burg, die du da oben siehst, und wird nie alt, bleibt immer neu, ja, und ist weit größer als irgendeine Burg in der Welt. Da müßt' eins hineinkommen, um Wundersachen zu sehen, wie's keine anderswo gibt. Und müßt' eins unseren Herrgott von wegen des großen Glücks danken, wenn er hinein kommen könnt'. Mir hat der Herr Singold versprochen, wenn ich immer brav bleib', mich einmal hinzuführen und mir alles zu zeigen."

„Und kannst immer brav bleiben?" fragte das Dirndl ernsthaft.

„Geht fast schwer. Wenn mir die Leut' nicht zu Gesicht stehen, lauf' ich eher davon, als daß ich zu ihnen halt'. Und dann sagen sie leicht: bist kein Braver, Simerl. Aber ich mag nicht anders; denn mir ist's dann, als wenn ein solcher bei Nacht gewachsen wär', und ich bei Tag. Und weißt, Tag und Nacht kommen auch nicht zusammen. Wenn das eine da ist, geht das andere weg, hab' ich mir gedacht. Aber die selbige Bravheit zu den Leuten, die ich nicht mag, hat der Herr Singold auch nicht gemeint, sondern ganz eine andere."

„Und welche denn?"

Dieselbige, die zur Erden schaut, wenn alles aufschießt und grün wird, und eine Freud' daran hat; und wenn die milde Luft geht, sich denkt: gehörst zu mir. Wir gehören zusammen, und das Gras tät nicht

Digitized by Google

so schön wachsen, wenn der Simerl selber allezeit klein blieb' und sich nicht höher recken könnt'. Und der Thalerbach ist einer, der hinaus rennt aufs Feld, daß er die Mur noch erwischen tät', die ihn mitnimmt, und er reist mit ihr weiter. Dasselbige muß bei mir auch einmal sein, und der Simerl wird hinauswollen in die weite Welt, um das zu sehen, was er nicht kennt. Und ich bin brav, wenn ich alles gern hab', was seine Sprach mit mir reden mag. Das kann der Thalerbach und das Herrgottsgras, und die Leut' können's oft nicht. Aber der Herr Singold hat mir noch etwas versprochen, und das ist das Allerschönste."

„Hörst, was denn Simerl?"

„Meine Mutter soll ich sehen, die verstorben ist."

„Aber wie das?" fragte die Sali erstaunt.

„Das weiß ich nicht. In der Frau Sonne ihrem Schloß werd' ich meine Mutter einmal sehen. Das hat er mir für gewiß versprochen."

„Wirst sie noch kennen?"

„Ich war noch ganz klein, wie sie verstorben ist, und wüßt' mich eigentlich nicht zu besinnen, wie sie ausgesehen hat. Aber mir hat öfter wohl von ihr geträumt, und da ist sie vor mir gestanden als eine Junge und Schöne und hat gefragt: Simerl, kommst' zu mir? Ich bin deine Mutter. — Ich hab' mich gefreut und hab' alleweil geantwortet: ich möcht' wohl, Mutter. — Das war aber in der Nacht und im Traum und ist nicht wahrhaftig gewesen. Der Herr Singold aber wird mir meine Mutter als wirklich zeigen. Das glaub' ich für gewiß."

„Hörst, mußt mir's sagen, Simerl, wenn's geschieht, daß ich mich mit dir freuen kann."

„Hernach, wenn's geschehen ist, will ich dir's frei erzählen. Das ist sicher, Sali."

Und seine Augen glänzten dabei und bekamen einen solchen hellen Schimmer, daß das kleine Mädchen mit dem Finger darauf deutete und sagte:

„Hast du aber glanzige Augen gekriegt, Simerl! Gewiß auch vom Herrn Singold, gelt?"

„Davon weiß ich nichts," antwortete er. „Aber jetzt hör zu, wie die Glocken von der Stadt her läuten. Da will immer eine die stärkere sein als die andere, und müssen doch alle miteinander dasselbe Gebet hersagen. Und ich will gar nicht auf die einzelne losen, sondern hör' immer, wie alle zusammen singen."

„Ich will auch," wisperte die Sali und lauschte.

Die Sonntagsglocken ließen sich auch vollstimmig hören; und obgleich jede mit einer andern Stimme anhob, so gab es doch einhelligen Gesang. Die Sali schaute andächtig auf die fernen Türme der Stadt, wo, wie sie wußte, die Singer hausten. Die mußten ja gewaltigen Leibes sein, wenn sie ihren Wohnort so hoch über allen andern Häusern aufschlugen. Und an Frommheit waren sie auch die Ersten, weil es nur ihnen gegeben war, an Sonntagen die Stimmen weit hinaus bis Gösting zu schicken, um den Tag des Herrn in der Frühe zu verkünden und jetzt den Nachmittagssegen.

Auch Simerl lauschte andächtig, und gerade als wenn jetzt erst der Sonnenschein sein Gesicht aufgesucht hätte, so war es wie verklärt. Die Stadt da drinnen auf dem grünen Murfeld schien gänzlich von Gesang

Digitized by Google

überklungen zu sein. Alles regte sich, was Geist besaß: Blumen, Bäume und Menschen bis zum blauen Himmel, wo die Wolken schwammen, und stimmte mit ein. So wundersam vielfarbig lag die Stadt da wie ein ausgestreutes Königsgeschmeide auf grünsammetenem Kissen, und die Türme ragten als höchster Zierrat daraus hervor. Alles klang, als stimmten Geister in der Luft in das Lied ein. Und der König war der Schloßberg im grünen, grausilbernen Mantel, der blickte über sein Geschmeide hinweg auf die blauen Berge der Ferne. Seine Glockenstimme klang mit im Gesange tief und dröhnend.

Aber dunkle Wolken zogen jetzt von der Koralge herüber und stellten sich zwischen ihn und die Sonne. Als wollte die es nicht leiden, durchbohrte sie den dunklen Wolkenschild mit goldenen Pfeilen, sodaß eine Lücke entstand, durch die sie wieder auf die halb schattige, halb aufleuchtende Stadt blickte. Aber der Gesang tönte fort, und das Wetter zog in stärkeren Heerhaufen auf, brachte einen noch dunkleren Wolkenschild mit als vorher, um die Sonne gänzlich damit zu bedecken. Und jetzt stieß in das selige Klingen der Glocken ein mächtig dumpfer Ton hinein, um es auseinander zu sprengen: der Donner rollte; und statt der Sonne, die verschwunden war, fuhren die Blitze als feurige Schlangen in der dunklen Flut des Himmels einher.

Die Stadt versank im grauen Regen, als wäre sie von einem Unhold verschlungen worden.

Die Sonne aber war unsichtbar, doch nicht verschwunden. Auf den östlichen Hügeln glänzte es in goldenem Scheine von ihr, die im Westen in dunkler Wetternacht begraben schien.

„Schau, wie schön!“ flüsterte Simerl, und Sali konnte nichts als ja sagen.

Dabei merkten die Kinder gar nicht, daß auch auf sie die Regentropfen fielen. Das Wetter hatte sich soweit ausgebreitet, daß es Göfting berührte.

Nun rief eine Stimme von unten:

„Simerl, wo steckst denn schon wieder?“

„Meine Schwester ruft, ich muß hinunter. Geh' du auch heim, Sali. Wir sehen uns schon bald wieder.“

Damit eilte er den Hang hinab in einen Baumgarten, der sich an der Rückseite des Hauses erstreckte. Dort hatten bis jetzt Gäste gesessen, denn Simerls Vater war Wirt auf der Göstinger Leiten. Alle scheuchte der Regen in die Stube, wohin Tische und Stühle eilig geschafft werden mußten. Zu dieser Handhabung brauchte man auch den Simerl.

Die Schwester sah scheel auf ihn und klagte:

„Immer lungert er herum, wenn er ein bissel freie Zeit hat, und tut fürs Geschäft nichts, wo man ihn doch brauchen könnt'. Ich muß alles allein ermachen.“

„Wart' nur,“ tröstete sie der Vater; „er wird schon auch eingespannt werden.“

„Wär' eh nicht schlecht,“ antwortete sie. „Jetzt kommt er von der obern Leiten herunter. Wie lang er braucht! Statt zu rennen, schleicht er. — Bist einmal da, du Laundler? Jetzt faß an!“

Simerl half dann getreulich die Sessel hineintragen.

Das schuf ihm keine Mühe; wohl aber, was hernach kam, das lastete schwer auf ihm. Die Gäste in der Stube bedienen, ihnen den Trunk herbeischaffen, den sie heischten, das paßte ihm gar nicht.

Digitized by Google

Nicht die Arbeit selbst war ihm zuwider, sondern etwas anderes, er wußte selber nicht was. Den Leuten ins Gesicht sehen, das oft schweißig rot war, die knarrenden Stimmen hören, und vor allem den Weingeruch einatmen, das legte sich dem Simerl wie ein dickes Gewölbe schwer ums Herz, daß er schier vermeinte, nicht freien Odem schöpfen zu können. Denn er war absonderlich in seinem Wesen und zart in seiner Leibesbeschaffenheit, als wäre er nicht eines Bauernwirtes Sohn, der sich doch an den Weindunst hätte gewöhnen sollen.

Aber er war schon in früher Kindheit schwächlich gewesen, sodaß seine gute Mutter fast verzweifelte, ihn aufzubringen. Und, daß der Knabe nie gänzlich gesund war, hatte sie gemerkt, aber kein anderer, zum wenigsten der Vater. Der glaubte den Buben zu allem zwingen zu können, was ihm selber paßte. Die große Schwester, die nach dem Tode der Mutter die Wirtschaft führte und die Gäste bediente, die Nestel, hielt vom Simerl auch nicht viel mehr, als daß er zu nichts rechtem tauglich wäre, und daß man ihm zuweilen einen tüchtigen Schupfer geben müßte, um ihn anzutreiben.

Das half aber auch nichts. Innerlich widerstrebte alles in ihm, wenn auch äußerlich seine Füße liefen und seine Hände trugen. Und deshalb kam er bald zum Rande des Dienstes, den man ihm aufgetragen hatte. Sein Gesicht wurde kreidebleich, die Hände zitterten, mit denen er das Glas auf den Tisch setzte, sodaß etwa ein Gast sagte: „Wo fehlt's? Bist nicht beieinander? Dann geh lieber heim in dein Stübel und kriech unter, du armes Krisperl!"

Das dauert so lang, bis die große Schwester Nestel ihm unmutig das herbeigebrachte Glas aus der Hand riß und schalt: „Geh meinetwegen schlafen! Sonst beberst und zitterst mir da herum, wie eins, das die Fraisen hat."

Das ließ sich der Simerl gesagt sein und schlüpfte wie erlöst die Bodenstiege hinauf in seine Dachkammer.

Die war bescheiden genug, aber ihm schien sie wie eine prächtige Stube zu sein, weil er darin allein schlief. Er war als Herr mit seinen vier Wänden zufrieden, wenn sie auch noch so eng aneinander standen. Die taten ihm nichts Uebles, sondern waren zu seinem Schutz da, um ihn zu bergen. Und wenn er sich die Welt weiten wollte, brauchte er nur ans Fenster zu gehen und hinauszuschauen. Da kam auch die frische Luft zu ihm herein, die ihm freundlich war und das Leben gedeihlich machte. Der Weindunst blieb unten im Hause; so hoch verstieg sich der böse Geist nicht herauf, der Simerl quälte. Heute hatte er ihm gar lange gedient und Gläser und Stutzen, darin er schwamm, herbeitragen müssen. Es war ihm davon ganz wirr im Kopf und er ging ans Fenster, ließ sich von der frischen Luft die Stirn umkosen und blickte in die Nacht hinaus.

Der Regen hatte aufgehört und die Sternlein konnten, wie sie wollten, aus dem weißen Mondenglanz hervorschimmern, der den Himmel erhellte und die Erde übergoß. Manchem gelang es auch gut, das einen goldenen Schimmer hatte; andere aber, die silbern schienen, brachten es schwer zuwege. Sie wurden von den Strahlen des großen Mondes so überglänzt, daß sie nur aus dem Himmelsblau herauszwinkerten, aber nicht voll herunter auf die Raacher Aue und den Strom blickten. Diesen hätten sie gerne sehen mögen; denn ein Leuchten wie eine silberne Brücke spannte sich über das Wasser. Die Mur zog ganz stolz unter dieser Mondbrücke

Digitized by Google

hinweg, und eine jede ihrer Wellen hatte von dem Wiederschein das Gesicht silbern, sodaß es auf dem Wasser nichts tat, als funkeln und gleißen.

Weiter draußen leuchtete auch die Stadt mit tausend roten Lichtern. Es war, als ob sie auf dem Grunde der blauen Nacht wie auf dem eines Meeres läge und festlich zu Ehren des Mondes beleuchtet hätte, dem alle Wassergeister dienen. Und herwärts die Kanzel, wo unten die Mur im Schatten floß, hatte oben einen Schein, der die Fichtenstämme versilberte und den ganzen Berg hinunterlief, wie eine Straße, auf der Lichtenglein hinschweben konnten.

Das alles sah der Simerl und dachte sich vieles dabei. Ob auf der Lichtstraße nicht wirklich ein Mann den Berg hinabschreiten könnte? Es müßte freilich einer sein, der nicht mit schweren Schuhen auftrat. Und die Mur floß jetzt dort, wo früher die leuchtende Brücke war, fast dunkel; dafür bewegte sich etwas weiter oben wie ein Stern über das Wasser Das war ein Kahn — Simerl sah es deutlich —, der still leuchtete, wie er sich über die Wellen vom andern Ufer herwärts wendete. Darin saß ein Mann. Und jetzt flimmerte das Mondlicht in seinem blonden Bart; ein Vogel sang in der Nacht, als wollte er etwas Herrliches melden. Hinter dem Kahn schwamm es einher, als wenn hundert silberne Fischlein ihm das Geleite geben wollten.

Simerl fühlte das Herz in der Brust vor Freude pochen. Ja, es war der Herr Singold, der über das Wasser kam, um am diesseitigen Gelände auszusteigen; und Simerl konnte ihn noch grüßen, wenn er rasch hinunterlief. Das tat er auch still und behend, sodaß er sich unbemerkt die Bodentreppe hinab und aus dem Hause schlich. Draußen in freier Nacht flog er nur so dahin, dem Herrn Singold entgegen, und vor ihm lief der Mondenschein, um ihm den Weg zu zeigen.

Wie lange er auswärts blieb, das hätte er selber nicht sagen können. Aber als er wieder ins Haus trat und sich hinauf ins Kämmerlein stehlen wollte, da war die Tür der Gaststube offen, und der Schein der Kerze fiel so auf die Hausflur, daß er nicht unbemerkt vorbeihuschen konnte. Zudem stand der gewaltige Knecht Eberl in der Tür, der den Knaben bald bemerkte. Er faßte ihn leicht wie eine Feder, hob ihn empor und stellte ihn in der Mitte der Stube nieder. Drinnen saßen noch Gäste, die dem klaren Weine eifrig zusprachen, den ihnen Nestel emsig auf den Tisch stellte.

Nun fragte sie den jungen Knecht mit lachendem Munde: „Woher bringst denn den Nachtvogel?“ Dem Simerl aber machte sie keine guten Augen, als sie auf ihn seitwärts blickte.

Er stand wie verträumt da und gab auf alle Fragen, die man an ihn richtete, keine Antwort, sodaß der Knecht Eberl ihn anfuhr: „Hast ja die Augen offen; wie kannst denn dabei schlafen? Wart', ich werd' dich munter machen. Da, trink eins.“

Und er hielt ihm ein Glas Wein hin, dem er selber sehr zugetan war. Simerl aber wich einen Schritt zurück und verzog das Gesicht.

Da lachte der Knecht: „Schau, der tut gerade so, als wenn ich ihm einen Krätzer bieten tät'. Hörst, Bub, das ist der beste, den dein Vater schänkt. Jetzt trink, sonst werd' ich schiech, Sakrawolt!“

„Wirst gleich trinken!“ schrie die Nestel. „Was sperrst dich dagegen wie ein Zimper! Wirst etwa eine Ehr' zurückweisen, die dir der Eberl antut?“

Digitized by Google

Da ihm der Knecht das Glas immer näher an den Mund hielt, gebärdete sich der Knabe angstvoll und rief: „Nein, nein, ich mag nicht!“

Jetzt ward die Nestel ganz zornig: „Wart' nur! Wenn du dem Eberl nicht Bescheid tust, wie ein ehrlicher Bub, so werd' ich's dem Vater erzählen, daß du, anstatt in deinem Kammerl zu bleiben, in der Nacht lieber herumstrabanzst. Wo warst denn schon wieder?“

Der Knecht setzte ihm das Weinglas hart an die Lippen und sprach: „Na, wird's? Sapparadi! Willst mich suchtig machen?“

In der Angst trank nun Simerl unter dem Johlen der Gäste von dem Weine, und da der Eberl immer aus! aus! schrie, leerte er das Glas.

„So, jetzt kannst gehn,“ sagte dieser und nahm das Glas wieder an sich. „Jetzt hast vor mir einen Frieden.“

„Bedank dich doch!“ gebot die Nestel.

Der Knabe hauchte ein Wort, kehrte sich um und ging zur Tür hinaus und hinauf in seine Kammer.

Er legte sich nieder und schlief bald ein. Da träumte ihm seltsames. Er ging unten auf der Thalerstraße den Weg, der ihm bekannt war wie die eigene Stube, und da tat sich plötzlich etwas Merkwürdiges vor ihm auf. Es war ein Berg, der die Straße versperrte, und über den Berg schaute ein Kopf mit großen hervorquellenden Augen und feuerrotem Barte. Das war der Eberl. Und was er für einen Berg gehalten hatte, war ein gewaltiges Weinfaß, und der Knecht stand davor, um durch einen mächtigen Trichter den Wein einzufüllen.

Der strömte im Bach vom Frauenkogel herab in einen Schlauch, den der Knecht in Händen hielt, und von dort in den Trichter.

Ein scharfer Weingeruch stak in der Luft, und dem Simerl war es, als müßte er Wein einatmen, der so dünn war, wie zerstäubter Schaum. Da ward ihm angst und bange; er sorgte um sein Leben und wollte umkehren. Aber ein jäher Windstoß hob ihn auf, trug ihn hin, sodaß er eine Weile über dem Trichter schwebte und dann hineinfiel. Er fühlte, wie sich der rote Kopf des Eberl über ihn beugte und hörte ihn sagen:

„Schau, was schwimmt da für eine Flieg' in dem Wein herum?“

Er fühlte sich in einem Wirbel immer tiefer und tiefer gedreht, bis es so eng um ihn ward, daß seine Glieder starr und kalt wurden. In seinen Adern floß nicht mehr Blut, sondern Wein. Und die Luft war verschwunden; an ihre Stelle war etwas wie eine gelbe Flüssigkeit getreten, die ihm die Brust beschwerte, sodaß er glaubte, ersticken zu müssen. Er dehnte und reckte sich, durch die enge Röhre zu kommen, die ihn einschnürte, und konnte nicht.

Da murrte oben der Eberl: „Was ist denn das? Ich mein' schier, der Trichter ist verstopft. Ich werd' ihn ausschwenken.“

Und da ward er wieder von einem Luftzug erfaßt, weit dahingetragen, und irgendwo so heftig abgesetzt, daß er von der Erschütterung erwachte. Er befand sich in seinem Bette.

Ihm ward übel zumute, und die Kälte floß durch seine Adern langsam und träge, als könnte sie gar nicht weiterkommen und wollte immer dableiben. Endlich schüttelte er sich und sprang aus dem Bette; denn die Schule mahnte, und auf die hatte er immer viel gehalten und ihr nie widersprochen, wenn sie ihm aus der Ferne zurief: „jetzt marschier!“ Deshalb hatte er nie Zeit, krank zu sein, auch heute nicht. Im Hause waren noch alle so ver-

Digitized by Google

schlafen, daß er als der munterste auftreten und nach genossener Morgenmilch seinen Beinen befehlen konnte, ihn rasch nach der Kalvarienseite zu bringen. Und diese erfüllten das Gebot getreulich.

So saß er im Schulzimmer unter den anderen Kindern; aber weil er jetzt da war, flogen seine Gedanken unter den gesenkten Augenwimpern wieder weit weg. Und einer von den Buben flüsterte: „Schau ihn an, den Simerl, wie er schlafen tut.“ Der andere wispelte darauf: „Beileibe! Er geht jetzt als ein Wacher im Traum spazieren.“

Der Simerl wußte aber, daß ihn nun der Lehrer beobachtete, und schlug die Augen auf. Da sah er, daß er im Dämmer der Schulstube gegen die blinde Wand saß. Auf der anderen Seite waren die Fenster, und durch eines stahl sich ein Sonnenstrahl zwischen den halb geschlossenen Balken herein. Der zeichnete einen hellen Fleck auf die Bank und hüpfte auf dem Kopf des dort sitzenden Buben umher, wie ein silbernes Eichhörnchen.

Dann baute sich aus winzigen Sonnenstäubchen eine goldene Brücke auf und schwebte aus dem Schulzimmer hinaus zwischen den Balken in die Ferne, weit hin, bis in ein glänzendes Reich, wo die Sonnenstrahlen daheim waren. Und immer mehr Sonnenstrahlen kamen von außen herein, die verwandelten sich in wundersame Goldvöglein. Mit ihren kleinen Fittichen schoben sie in unaufhörlicher Bewegung die Luft rechts und links beiseite, sodaß nur für das sonnige Gefunkel Platz war und für nichts anderes. Und alle Sonnenstrahlen, die hereinkamen, sahen den Simerl an und riefen ihm zu: „Du gehörst ja zu uns. Dort bist fremd bei der blinden Wand; hier bist daheim. Warum kommst nicht her?“

Da geschah etwas Merkwürdiges. Der Simerl stand von seiner Bank auf, und ohne den Lehrer zu fragen, ging er eigenmächtig hinüber und setzte sich dorthin, wo die Sonne hereinschien. Der Bub mußte ihm Raum machen, der dort hauste, ob er wollte oder nicht.

Alle Schüler staunten, und der Lehrer war der, bei dem das Staunen am mächtigsten anhob und sich am breitesten niederließ. Wenn der Simerl früher im Gehen geschlafen hatte, wie ein Rößlein, das in der Nacht trabt, so mußte er jetzt erwachen. Denn er wurde vom Lehrer mit scharfer Stimme angeredet und gefragt, ob er seinen Verstand zu Hause gelassen und als ein gänzlich Armer in die Schule gekommen sei?

Da war dem Buben schier ängstlich zumute. Er mußte sich besinnen, was er übles getan hatte, und dann ward es ihm plötzlich klar, daß er eine lange Reise durch das Schulzimmer gemacht und jetzt auf einem Platze sitze, der ihm nicht zustand.

„Mir war so kalt drüben, und da in der Sonn' ist's warm,“ sagte er.

Der Lehrer blickte wieder besänftigt auf den blassen Knaben.

„Leicht hättst doch früher um Erlaubnis bitten können! Was meinst?“

„Wohl, ich hätt' schon können; aber ich hab's halt vergessen, weil ich's gar so eilig gehabt hab', die Kält' hinter mir zu lassen und in die Sonn' zu kommen.“

„So bleib, wo du bist“, sprach der Lehrer, „wenn's deiner Gesundheit dort besser ansteht. Und der Tofferl soll halt mit dir den Platz tauschen. Aber merk' dir's! Die Sonn' wird nicht immer durch das selbige Fenster hereinscheinen. Sie mag ihren Platz auch wo anders nehmen, als vorher, und nachrennen wirst ihr auch nicht alleweil können, daß sie gerade dich anschaut und keinen anderen. Was?“

Digitized by Google

„Mir ist schon jetzt viel wärmer," sagte der Simerl. „Das sei dir also vergönnt," schloß der Lehrer die Rede.

Aber der Tofferl war nicht zufrieden damit, daß er von seinem Platze verdrängt wurde. Als die Schule zu Ende ging und sich der Lehrer entfernt hatte, raunte er mit den Gesellen, die an der blinden Wand saßen,

„Dem Simerl ist kalt, dem wollen wir warm machen," schlug er vor, und die anderen stimmten ihm bei.

Alle waren schon durch die Tür gezogen, und jetzt kam der Simerl von der Fensterseite als letzter herüber. Wie er aber hinaus auf den Gang trat, da mußte er durch zwei Reihen Buben hindurch, die sich rechts und links wie Mauern hielten. Nur, daß sie die Achsel bewegten und den Simerl herüber und hinüber schupften durch den ganzen Hausflur, sodaß es ein heißer Weg war, den er durchschwanken mußte. Er war aber geduldig und machte den Buben nicht die Freude, zu klagen. Innerlich kränkte es ihn doch, wie sie mit ihm verfuhren, und er ging einsam und traurig heim.

Zu Hause war die Nestel gerade gut aufgelegt und bewillkommte ihn mit freundlichem Gesicht.

„Na, heut kriegst was Gutes in deinen Schnabel," sagte sie. „Ich hab' etwas gebacken, was du magst, Simerl."

Sie wartete auf eine Antwort.

„Geh, sei nicht wie ein Stock, der andere reden läßt und selber nicht kann. Komm her!"

Und sie zog ihn an sich und umarmte ihn: „Hascherl!"

Da riß sich der Knabe mit einem ängstlichen Rufe von ihr los.

„Jetzt, was hast denn?" fragte sie ganz erstaunt.

„Was für ein Fürtuch hast vorgebunden, Nestel?"

Sie lachte auf, wie eine, die eine Verlegenheit verbergen will.

„Na, die Einfälle von dem Buben! — Die neue blaue Schürze hat mir der Eberl geschenkt. Er hat sie selber ein paar Tage getragen, hat aber dabei fein aufgepaßt, daß sie neu bleibt. Ist dir leicht etwas an der Schürze zuwider?"

„Ich weiß nicht," sagte er; „sie hat nur einen fremden Geruch gehabt. Ich hab' nicht gewußt, daß sie vom Eberl ist."

„Du riechst gewiß schon vorher am Samstag den Sonntag, wenn er noch ganze zwölf Stunden weit ist. Da kannst wieder herumstörzen, gelt? Aber wart, ich werd' dich schon einspannen."

Doch blieb sie heiter als sie dieses sagte und sich vom Simerl abwendete.

Dem geschah übel, weil ihm der Geruch der Schürze zuwider war. Was darin verborgen lag, etwas wie Schweiß, gehörte nicht seiner Schwester an; aber der Eberl war stark und fett und steckte leicht selber noch in der Schürze, die er nur getragen hatte. Vor ihm hatte Simerl Angst, als sei er ein Riese, der ihn wie eine Fliege mit der flachen Hand wegwischen könnte. Und als der Sonntag kam, fürchtete er sich, daß man ihn wieder nötigen werde, dem starken Knechte Wein auf den Tisch zu stellen. Er riß deshalb trotz aller Mahnung aus und ließ sich nachmittags nicht einspannen.

Er ging die Sali holen, um mit ihr irgendeinen guten Weg zu machen, wo die andern nicht hinkamen. Das Mägdlein wartete schon auf ihn, als hätte sie eine Ahnung gehabt, daß der Simerl nicht ausbleiben werde. Und er freute sich schier, als er sie erblickte. Denn sie war das einzige

Digitized by Google

Kind, mit dem er reden konnte, wie es ihm gefiel, frei vom Herzen weg. Sie horchte seinen Worten so andächtig, hielt das Köpfchen so fein gegen ihn gewendet, und die Augen leuchteten so groß seiner Erzählung entgegen, daß er sich bei ihr warm redete. Da ward es ihm wohlig im Herzen.

„Jetzt gehst mit mir," sagte er. „Ich führ' dich dorthin, wo du noch nicht gewesen bist."

„Wohin denn?"

„Wirst schon sehen. Komm nur."

Und er führte sie auf die Ruine Gösting hinauf.

„O je!" meinte die Sali, als sie oben waren, „da fallen ja etwa Steine auf uns, wenn wir der alten Burg so nahe kommen."

„Nichts geschieht dir!" beruhigte er sie: „Die Steine sind noch fest genug und bleiben lieber dort, wo sie sind, als daß sie zu uns herunterfallen. Ich kenn' mich da überall gut aus, und mein Obdach ist ein solches, daß du in einem kleinen winzigen Stübel sitzt und doch prächtig in die Weiten schauen kannst."

Es war auch wie ein Nischlein rund in die Mauer eingebuchtet; aber bevor sie dort hinkamen, mußten sie erst einen Hagebusch um Erlaubnis bitten, daß er sie durchlasse. Denn er wuchs gerade vor dem Stübel als Wächter und war über und über mit roten Blumen geziert, als wenn er sich eben festlich herausgeputzt hätte. Er hatte auch nichts dagegen, daß die beiden Kinder unter ihm durchschlüpften und in dem feinen Stübel Platz nahmen.

Und nun bekam der Busch auf einmal hohe schmale Fenster, durch die die Sali weit hinausschauen konnte. Durch eines sah sie die Mur, die war wie ein ganz schmales Silberband geworden. Durch das andere sah sie viele Häuser, die waren vor lauter Kleinheit ganz im Grünen versteckt; und goldene Pünktchen hüpften über ihnen auf, verschwanden in ein weißliches Blau, das alles umgab, und kamen wieder. Der Schloßberg streckte sich bald herüber, bald hinüber, wie es die Zweige des Busches wollten, durch die ein Lüftchen strich. Manchmal ward ein breites Fenster aufgetan: dann glänzten die Häuser der Stadt im Grünen so, als wäre jedes Dach eine kleine Perle von roter, violetter oder grauer Farbe. Der Schloßberg war ganz silbergrau, der Uhrturm schaute stämmig keck in die Mur hinunter, und der Glockenturm war schmalbrüstig schlank geworden und reckte den Kopf stolz in die blaue Luft. Immer zeigte sich durch die schmalen oder breiten Lücken ein neues Bild, sodaß die Sali meinte, aus hundert Fenstern auszublicken und alleweil etwas Schönes zu sehen.

„Wie hast das Stübel aufgefunden?" fragte sie den Simerl mit hellen Augen.

„O mein! Das ist etwas Absonderliches gewesen. Ein Eidachsel hat mich hergewiesen. Schau, dort unter den Blättern!"

Sie blickte hin, es war aber keine Eidechse zu sehen. Auch verlangte die Sali nicht danach, denn sie hatte doch ein wenig Scheu vor dem Geschöpfe.

„Ja, wie denn?" fragte sie jetzt schüchtern.

„Das Eidachsel ist wahrscheinlich ein König über die andern," antwortete er, „weil's gar so schön grün geglänzt hat. Und ist einmal, als ich heroben war, in der Sonn' gelegen und hat sich anscheinen lassen. Ich hab's angeschaut, und es hat mich auch erkannt. Hat gewußt, daß ich's

Digitized by Google

gern hab', weil's gar nicht böswillig ist, und ich auch nicht. Mir hat auch der Herr Singold gesagt, daß ich alle Tierleiber gern haben soll, die kein Gift und keinen Geifer haben. Und das Eidachsel hat vielleicht den Herrn Singold auch gekannt; denn er geht oft über den Berg, und die Vogerl fliegen ihm zu. Da ist es halt auch einmal dabei gewesen und hat sich gefreut, wie er es so herzlich angeschaut hat."

„Gewiß," sagte die Sali, „aber —"

„Daß ich dir weiter erzähl! — Wie also das Eidachsel da in der Sonne liegt, kommt ein Handl* mit einer goldenen Hauben, kleinwinzig, piept und trippelt um das andere herum, als hätt's ihm was auszurichten, und fliegt wieder davon. Jetzt hat sich das Eidachsel auch zum Weggehn hergerichtet, aber schön langsam, und ist hinter ihm eine Lichtspur nachgegangen, und hinter derselben bin ich gekommen; und alle drei unter dem Busch durch, bis in das Stübel. Da bin ich aber ganz allein geblieben, die andern zwei waren weg. Und so hab' ich das Platzel da ausgekundschaftet, wo kein Fremdes herkommt."

„O je!" sagte die Sali beherzt, „ist das ein feines Eidachsel! Hat sich's wieder einmal gezeigt?"

„Immer einmal ist's wieder gekommen, und ein andermal nicht. Dann hat's aber das Handl mit den Goldhauben geschickt, das hat mit den Flügeln geschlagen, mit den Aeugerln durch den Busch gelugt und gepiepst: es ist nichts."

Da staunte die Sali.

„Und wie ist's denn heut?"

Der Simerl zeigte auf die Grasrispen unter dem Busche: „Dort hat es sich schon gemeldet: es ist nichts."

„Ich werd's schon erleiden," sagte die Sali mit fröhlichem Gesicht, „wenn sich das Eidachsel heut nicht zeigt."

Und ihr war's ganz wohlig, als sie so neben dem Simerl saß, eng an ihn geschmiegt; denn es gab nicht viel Raum im Stübel. Ihre Wange war vom Wege herauf heiß geworden und die seine kühl geblieben. Das war ihr recht, und wenn sie ihm nicht gerade in die Augen sah, konnte sie so sitzen bleiben und ihre Wangen an der seinen erkühlen. Aber erzählen mußte er ihr immer; das hörte sie gern und am liebsten, wenn er von Herrn Singold anhob.

„Wann hast ihn letztens gesehen?" fragte sie.

„Ich hab' meinen Herrn Singold letztens in der Nacht gesehen," erwiderte er. „Und die Mur hat dazumal so schön silbern geglänzt, wie noch nie. Auf der Au ist alles weiß gewesen, weil der Mond mit einem Licht geschienen hat, daß man alles gesehen hat. Ja, die Nacht war weit weg, weil der Herr Singold da war. Gesungen hat's in den Lüften, da müssen die Vogerl auch aufgewacht und aus ihren Nestern hergeflogen sein. Der Herr Singold hat wollen zu Berge gehen, und der Mond ist über ihm mitgegangen, um ihm zu leuchten. Er hat mir wieder viel vom Schloß der Frau Sonne erzählt. Es führt eine goldhelle Brücke dahin; unter der ist Nacht. Da siehst nichts; aber auf der Brücke schimmert's, und da kommst darüber.

Freilich, sagt er, Simerl, darfst in dir nichts haben, was eine solche

* Henne.

Digitized by Google

Farbe wie die Nacht hat. Es muß in deinem Herzen alles hell sein, und was schön ist, das mußt hineinnehmen, und alles andere draußen lassen. Als ein solcher kommst über die goldene Brücke ins Schloß der Frau Sonne. Und deine liebe Mutter hat schon ein Kammerl für dich hergerichtet, wo du hausen kannst, hart neben ihrer Stube, und sehnt sich schon nach dir.

Das hat er alles gesagt, der Herr Singold, und hat dabei gar gut und schön ausgeschaut.

Aber, sag' ich zu ihm, der Weg ist halt noch zu weit für mich. Und er meint darauf: oftmals ist er weit und oftmals nur ein Sprüngerl, und ich werd' dich schon führen, wenn's an der Zeit ist. Sei nur recht brav. Denk an deine Mutter, das ist das Gescheiteste für dich. Und jetzt behüt dich Gott! ich muß weiter geh'n. — Dann ist er zum Berg gestiegen, und ich hab' ihm noch eine Weil' nachgesehen, bis er mir aus den Augen verschwunden ist."

Das hörte die Sali mit solcher Aufmerksamkeit an, daß ihr die Augen vor Verwunderung glänzten. Und jetzt dachte sie eine Weile nach, als wollte sie einen Gedanken haschen, der vor ihr herlief. Sie brauchte eine Weile, aber endlich hatte sie ihn flugs erwischt und hielt ihn fest. Nun, als sie ihn näher besah, kam ihr der Gedanke ganz fremd vor, und sie fürchtete sich beinahe vor ihm. Aber er blieb gerade, wo er war, und ließ sich nicht mehr verscheuchen. Also machte sie ein gescheites Gesicht und sprach:

„Simerl!"

„Was denn?" fragte er.

„Daß ich dir's sag', Simerl, was ich gern möcht' —"

„Na, was möchtst denn?"

Sie schmiegte sich eng an ihn, legte einen Arm um seinen Hals, sodaß er ihr die Stirn ganz nahe zuwenden mußte, sah ihm hell in die Augen und sprach:

„Ich möcht' auch einmal den Herrn Singold sehen."

Und ihre Stimme piepste süß schmeichelnd, als wäre die Sali ein Goldhandl geworden.

Simerl aber blickte ganz erstaunt ob dieses Wunsches und sprach:

„Ja, kannst es?"

Da wurde das Mädchen sehr erschrocken, ließ den Arm sinken, und rief:

„Nein!"

„Na, siehst es! Ich kann ihn ja auch nicht alleweil sehen, wenn ich möcht'. Immer einmal hebt's einwendig an zu wispeln: Wirst ihn treffen? — Ja, wer weiß! Er geht nicht immer durch unsere Gegend. Und wo er daheim ist, hat er mir nie angezeigt. Wär' nicht übel, wenn ich ihn danach fragen tät'! Stünd mir gar nicht zu. Und noch, wenn ich ihn ansehʼ, muß ich das denken, was er will und nicht das, was ich will. Wie kannst ihn dann sehen?"

Die Sali war ganz traurig und verzog ihr Mündchen schier zum Weinen.

„Nein, ich nicht."

„Aber sein könnt's schon einmal," tröstete er sie. „Und schau, jetzt hab' ich schon ein paar Mal ein Vogerl über den Busch fliegen gesehen. Vielleicht ist er da, denn die fliegen ihm immer zuerst zu."

Da veränderte sich Salis Gesichtchen mit einem Male und ward wieder froh.

Digitized by Google

„Gehen wir schauen," bat sie.

Und die Kinder verließen das Stübel, schmiegten sich unter den Busch durch und standen im Freien.

Es war schon gegen Abend geworden, und aus dem Walde leuchtete es golden heraus.

„Schau, was ist denn das?" fragte das Mägdlein.

„Ich weiß nicht; ich hab's schier auch nie so schön gesehen," antwortete der Simerl. „Man muß ihm nachgehen, um zu wissen, was es ist."

Damit stiegen die Kinder in den Wald hinauf und wunderten sich, wie der Goldglanz immer vor ihnen her schien, und sie ihn doch nicht erreichen konnten.

Die Buchen und Fichten, die dort beieinander hausten, hatten sich schon in schimmerndes Gewand gekleidet, als gälte es, ein hohes Fest zu feiern. Der Himmel, der zwischen den grünen Wipfeln herein in den Wald blickte, hatte auf seinem blauen Grunde einen rosigen Hauch, der immer heller glomm und von dem fernen Goldfeuer erstrahlte, dem die Kinder entgegengingen. Und die Amseln sangen ganz entzückt in den Zweigen, die, wo sie nicht vom Licht beschienen waren, braune Schatten warfen. Das Licht aber ergoß sich in einem feurigen Strom durch den ganzen Wald, sodaß die Blätter durchscheinend erglänzten, und die Aeste als dunkles Gitterwerk sich von dem goldgrünen Leuchten abhoben.

Die Kinder gingen, als riefe sie jemand, hielten sich bei den Händen und sprachen nichts. Der Simerl war ganz nachdenklich geworden. In seinen Augen hatte sich etwas von dem Goldfeuer niedergelassen, das den Wald durchstrahlte, sodaß sie groß und hell blickten, als sollte noch das Schönste kommen.

Und das kam auch, als sie einen freien Gipfel erstiegen hatten und den Abendhimmel vor sich sahen.

Ein wunderbares Schloß war dort aufgebaut, aus dem die Frau Sonne zu allen Fenstern heraus sehen konnte. Das tat sie aus einem, und das leuchtete purpurn auf wie aus Freude über den Glanz, der ihm zugeflossen kam. Das Mauerwerk des Schlosses war aus blauem Edelstein gefügt, daraus Türme stiegen. Die waren wieder mit zartem grünen Schimmer überhaucht, der hin und her lief, und nur manchmal entschwand, wenn ihn das vielspitzige goldene Dach mit seinen Strahlen überglänzte.

Die Kinder standen andächtig vor dem himmlischen Schlosse und staunten dessen Wunder an. Der Wald glänzte noch immer von dem Widerschein, und alle Bäume, alle Vöglein schienen glücklich zu sein über das, was sie sahen.

„Wie schön!" sagte Simerl leise und faltete die Hände. Die Sali tat das auch.

Dann aber war's, als wenn das Sonnenschloß wie ein Schiff auf blauer Flut dahinzöge, immer weiter in die Himmelstiefe hinein, bis es entschwand, und da war es schier Nacht geworden. Der ganze Wald stand dämmerig, als hätte er plötzlich braune und graue Kleider bekommen, und Simerl sagte: „jetzt ist's Zeit heim zu gehen," womit die Sali einverstanden war.

Also stiegen die Kinder, so rasch sie konnten, den Wald hinab und gingen heimwärts.

Der Sali war noch immer wundersam zumute. Sie hätte jauchzen

Digitized by Google

mögen über alles, was sie gesehen hatte, und ihre kleine Brust war ganz voll davon. Das hatte sie dem Simerl zu verdanken, der still und nachdenklich neben ihr einherging und nichts redete. So mußte sie auch schweigen und dachte sich zum Troste: Was könnt' eins auch sagen! nur immer wieder schön! Aber das war mehr als schön. Es war etwas, das nur im Himmel zu sehen ist und nicht auf Erden.

Deshalb blieb auch sie in ihrer Freudigkeit still und blickte nur mit Verwunderung auf den Simerl, der ihr die Seite seines schmalen Gesichtes zukehrte, das ganz blaß war. Sie hätte ihn zum Dank umhalsen und küssen mögen, aber sie traute sich nicht; denn sie wußte nicht, ob ihm das recht wäre. So nahm sie von ihm Abschied, als sie bei ihrem Heim angelangt war und sich beeilen mußte, ins Haus zu schlüpfen, denn es war schon gänzlich Nacht geworden. Simerl aber setzte seinen Weg allein fort.

Jetzt eilte er gar nicht; er ging langsam Schritt für Schritt, als gälte es noch länger unter freiem Himmel zu weilen und die Schwelle seiner Heimat nicht zu betreten. Aber er kam dem Hause doch immer näher, denn das konnte nicht weiter weg stehen, als es schon stand. Und drinnen war's lebendig. Musik und laut johlende Stimmen klangen ihm entgegen mit Juchhu und Heirassa. Die Gäste saßen im Garten beim Weine; die Kerzen leuchteten auf den Tischen und waren mit einem Glassturz vor dem lauen Nachtwinde geschützt, sodaß jede einzelne mit rotem Flämmchen sicher brannte.

Simerl wollte auf seinen Abendimbiß verzichten und sich unbemerkt hinauf in die Schlafstatt schleichen; aber wie er das Estrich der Hausflur betrat, erkannte er, daß die Bodentür verschlossen und er von seinem Kämmerlein ausgesperrt war. Das gab ihm einen Stich ins Herz, und er sah trübselig drein. Die Angst bemächtigte sich seiner, als ob die dämmerige Wand zu seiner Seite sich plötzlich öffnen und die Schreckgestalt des Eberl heraustreten könnte. Der aber stampfte draußen im Garten, schliff mit schweren Tanzschritten einen Ländler und drehte sich juchzend mit der Nestel im Kreise herum.

Der Vater hatte Wein aus dem Keller geholt und kam eben die Stiege herauf. Als er den Simerl erblickte, rief er: „Aha! der will hinauf! Wirst dich aber nicht vorbeidrücken wie ehender. Jetzt nimmst die Gläser und trägst Wein hinaus. Aber daß du mir nicht schlenz'st, sondern die Füß wacker aufhebst, sonst helf' ich dir. Ich werd' dir noch einen Herrn zeigen!"

Also mußte der Simerl gehorchen und den Gästen im Garten den Wein zutragen. Er ging dabei dem Eberl aus dem Wege; aber der bemerkte ihn doch, hielt im Tanze inne und rief: „Schau, was ist denn das für ein Kunter? Etwa ein Aff'?"

Damit ergriff er ihn mit einer Hand beim Brustlatz, hob ihn leicht wie eine Feder auf und setzte sich ihn auf die linke Achsel. Dann schwenkte er unter dem Gejohle und Gelächter der Gäste mit der Nestel wieder im Kreise herum.

Den Knaben durchschütterte oben eine Todesangst, und er mußte sich an Eberls Hals anklammern, um nicht in dem Tanzwirbel herabzufallen. Dabei sah er an des Knechtes anderer Achsel das schweißige Gesicht seiner erhitzten Schwester lehnen, und der Geruch von beiden stieg zu ihm auf und machte ihn krank. Er verlor plötzlich die Besinnung, ließ den Hals des Knechtes los und fiel herab.

Digitized by Google

Da hatte die Tanzunterhaltung ein Ende, denn Simerl lag mit geschlossenen Augen auf dem Rasen. Die Nestel meinte zwar, er stelle sich nur so wie ein schlauer Käfer, um los zu kommen; und der Eberl versuchte ihn mit ein paar derben Scherzworten auf die Beine zu bringen. Aber das ging nicht; Simerl war bewußtlos und seiner Füße nicht mächtig.

Da packte ihn der Eberl wieder auf die Schulter, diesmal in guter Absicht, und trug ihn hinauf in das Bodenkämmerlein. Die Nestel ging voraus und leuchtete. Sie meinte: „so einem Buben wird's nicht viel anhaben, und morgen wird er schon wieder seine Füß' finden und aufstehn."

Sie täuschte sich aber. Denn als sie am andern Morgen die Bodenkammer betrat, um nach ihm zu sehen, lag er mit offenen Augen noch im Bette.

Sie war heiter und rief „Schau, was ist denn das? Jetzt liegt er noch und faulenzt. Auf Bub'! sonst springt der hellichte Tag beim Fenster herein und wirft dich aus dem Bett."

Und sie lachte fröhlich, packte ihn bei den Schultern, hob ihn vom Lager und stellte ihn auf die Diele.

Aber der Simerl schwankte, sodaß sie ihn halten mußte.

Sie fragte: „Was machst denn für Geschichten? Wirst etwa noch stehn können!"

„Ich möcht' schon," antwortete er.

Es ging aber nicht und sie mußte ihn wieder in das Bett legen.

„Nein, was man mit dem Buben ausstehtl" klagte sie; „es ist ein rechtes Kreuz. Jetzt bild't er sich wieder ein, er kann nicht auftreten wie ein Gesunder. Und es fehlt ihm doch nichts, er hat seine geraden Glieder. Eins könnt' rein aus der Haut fahren, wenn es dumm genug dazu wär'. Na, so bleib liegen, du Schlankel, wenn's dir so besser paßt. Der heutige Tag sei dir noch erlaubt; aber morgen, das sag' ich dir, da gibt's kein Ducken. Da mußt heraus bolzengerad' und in die Schul' reiten."

Damit ging sie lachend und trällernd die Bodenstiege hinab.

Der Simerl aber lag noch viele Tage im Bett, und alles Kopfschütteln der Nachbarsleute, die ihn ansahen, half nichts. Was ihm fehlte, wußte niemand. Die Nestel meinte immer noch: er stellt sich nur so. Was wird auch einem solchen Buben fehlen! Bleich war er immer und hat nie eine Farbe gehabt. Aber er ist noch jung, und einen solchen faßt das Siechtum nicht an.

Seinetwegen einen Arzt zu holen, konnte sie sich füglich auch ersparen. Es muß auch so besser werden, dachte sie.

Aber es ward nicht besser. Der Simerl nahm so viel Nahrung zu sich wie ein kranker Spatz und fiel immer mehr vom Fleische, sodaß er gänzlich abmagerte. Und reden wollte er auch mit niemanden und blickte nur mit großen Augen vor sich hin.

Mit einer redete er gern; das war die Sali, die oft behutsam die Bodenstiege hinaufhuschte, um nach ihrem kranken Gesellen zu sehen. Da war er ganz heiter, als wäre ihm nichts geschehen, und sprach die Zuversicht aus, daß er bald wieder gesund sein werde. Darüber konnte sich die Sali freuen; und als er einmal ganz heimlich flüsterte: „morgen vielleicht kommt die Gesundheit," fragte sie ihn: „wie weißt du's?"

Er lächelte und sprach: „Ich weiß es vom Herrn Singold;" und

Digitized by Google

seine Augen leuchteten so hell, daß das Mägdlein wie verzaubert auf ihn blickte.

„Das mußt mir aber auch erzählen, Simerl," bat sie.

„Gewiß, dir tue ich's schon, Sali, aber sonst niemanden auf der Welt. — Ich will dir berichten.

Verwichene Nacht bin ich mit offenen Augen gelegen, weil's im Kammerl gar nicht finster, sondern hell war. Ein Stern hat wollen zum Fenster hereinleuchten und hat es mit großer Gewalt getan. Es war als wie brennend, was er für einen Schein gegeben hat; und mir ist der Kopf davon leicht geworden, der sonst immer schwer auf dem Kissen gelegen ist. Also heb' ich ihn in die Höh'. Da geht die Tür auf, der Herr Singold kommt herein, und sein Gewand ist ganz weiß im Schimmer des Sterns. Mich packt die Freud', und er setzt sich auf den Stuhl neben meinem Bett und hebt an zu sagen:

»Ist dir's besser, Simerl, weil ich zu dir gekommen bin?«

Ich antwort' ihm: „Ja, viel besser, Herr Singold."

»Dir wird's noch ganz gut werden, Simerl,« sagt er darauf. »Ich besuch' dich bald beim dritten Hahnenkrat. Da wird's noch draußen grau und duster sein. Die Nacht hat sich noch nicht völlig verzogen, und der Tag ist noch nicht ganz eingetroffen. Dann gehen wir zwei zusammen auf den Raachenkogel. Der wird aber anders ausschauen, als wie zuvor. Er wird immer höher in den Himmel wachsen; doch wir zwei werden leicht hinaufsteigen. Und dann wird's auf einmal licht werden. Die Strahlen werden eintreffen, die die Boten der Frau Sonne sind. Und die werden eine Brücke bauen, darüber wir weiter hinaufsteigen. Es wird immer lichter und goldiger um uns sein, und dir wird immer leichter, Simerl, und wirst immer gesunder werden.

Und auf einmal steht das goldene Schloß der Frau Sonne vor uns, das schöner ist als jedes andere auf der ganzen Welt. Das Tor wird weit aufgetan sein, und wir gehen hindurch. Was wir da alles von himmlischem Glanze sehen werden, das läßt sich nicht sagen, und es wird in uns licht sein, inwendig wie auswendig.

Die Augen werden glücklich sein, die das alles schauen. Und aus all der Kostbarkeit kommen wir dann in ein kleines Stübel. Dort wird's erst recht gemütlich sein und alles auch sauber eingerichtet. Durchs Fenster sieht man in den wundersamen Himmelsgarten, wo alle Blumen wachsen, die Herzensfreud' geben. In dem Stübel aber wohnt deine Mutter, und wie die dich sieht, ruft sie: ‚Eija! bist da Bub'? Sei mir tausendstund willkommen!'

Und wirst ihr um den Hals fallen, sie herzen und küssen, und „liebe Mutter!" zu ihr sagen. Dann wirst ganz gesund sein, Simerl. Ist dir's so recht?«

„O ja, Herr Singold, und wie recht!" antwort' ich und hab' die Hände gefaltet.

»Also wird's auch so werden. Und jetzt behüt dich Gott, Bub!« sagt er und geht zur Tür hinaus und mit ihm der Stern; denn es ist im Kammerl wieder finster geworden, wie's in der Nacht zu sein pflegt. — Jetzt weißt es, Sali. Und glaubst nicht, daß alles so geschehen wird, wie er mir's versprochen hat?"

Digitized by Google

„Gewiß," antwortete das Mägdelein, „glaub' ich das. Und freuen tue ich mich auch um deinetwillen, daß du so ein Glück hast."

„Ja, es ist fein," lächelte Simerl.

Und die Sali freute sich noch auf dem Wege, als sie spät heimkehrte. Am Abendhimmel, dem sie entgegenging, glomm ein goldiger Glanz, und sie dachte sich: „Aha! da wird vielleicht schon an den goldenen Brücken gebaut, über die der Herr Singold den Simerl in das Schloß der Frau Sonne führen wird. Aber wird das schön sein! Und was er mir alles davon erzählen wird!"

Also ging sie, in dem Gedanken glücklich, heim. Und als sie schon in ihrem Bettchen lag, da sann sie noch eine Weile und schlief selig ein in der Erinnerung an das, was sie heute von Simerl gehört hatte.

Am andern Morgen ging die Nestel die Bodenstiege hinauf, um nach dem Buben zu sehen. Sie war übermütig heiter, trat mit einem Trallala in die Kammer und rief unter Lachen:

„Na, wirst nicht bald aufstehn, du Dilltapp? Der schönste Tag ist draußen, und du liegst noch in den Federn, als wenn du krank wärst. Schämst dich nicht, Bub? Auf! frisch und munter! hab' ich gesagt."

Damit hatte sie sich dem Bette genähert und bemerkte, daß der Knabe die Augen sonderbar geöffnet hielt.

„Was schaust denn?" lachte sie. „Etwa einen faulen Käfer? Da mußt dich selber anschauen und kein anderes.

Dabei faßte sie ihn an den Schultern, wie sie pflegte, um ihn aufzurütteln. Da kam eine Empfindung in ihre Hände, die sie noch nicht gehabt hatte. Etwas Fremdes, Kaltes hatte sie angefaßt, das sie unter dem Linnen an Simerls Schulter fühlte. Eine plötzliche Angst überkam sie. Mit beiden Händen langte sie nach seinem Gesicht — und der kalte Tod griff durch die Handflächen in ihre Adern ein.

Sie fiel mit einem Aufschrei vor dem Bett nieder auf die Knie: „Heilige Mutter Gottes, bitt für uns arme Sünder! —"

Ja, der Simerl war tot.

Rundschau

Literatur

Kassandra, Drama von Herbert Eulenberg. (Berlin, Fleischel und Co.)

Nach meinen jüngsten Erfahrungen mit den Werken Eulenbergs hatte ich angefangen, meine Hoffnungen auf eine bedeutendere Entwicklung seiner Begabung herabzustimmen. Dennoch war ich, um's gleich herauszusagen, auf eine solche Enttäuschung nicht gefaßt, wie sie mir die „Kassandra" brachte. Schon der Inhalt des Werkes bezeugt für mein Empfinden schlagend, daß auch Eulenberg dem gewöhnlichen Mißgeschick erliegt, durch unentwegtes Häufen von erschütternden Ereignissen und ergreifenden Motiven dramatisches Leben gestalten zu wollen. Nicht weniger als die Schlußkatastrophen von drei gewaltigen Sagentragödien bringt er in dem einen Drama unter und sucht aus jeder nach Möglichkeit ihre Wirkung zu ziehn; der Heldentod Hektors, der Untergang Trojas, die Ermordung Agamemnons, sie werden eingehend neben dem Hauptstück, der Seelenschilderung Kassandras, behandelt. Und auch diese Seelenschilderung selber, sie entwickelt

Digitized by Google

viel weniger, als daß sie „häuft". Durch zwei Akte hindurch beschäftigt sie uns mit den inneren und äußeren Kämpfen, in die der göttliche Beruf der Seherin die trojanische Priesterin und Prinzessin verwickelt. Dann aber, wie Kassandra bei der Zerstörung Trojas ihren Todfeind Neoptolem erblickt und von rasender Leidenschaft zu ihm ergriffen wird, gerät nun nicht etwa ihre seherische Besessenheit in einen weiteren Zwiespalt mit der Liebe, sondern diese Liebe erscheint jetzt an Stelle ihrer Besessenheit, als ein weiteres Fatum. Schließlich begünstigt es Kassandra, um nicht den Höhepunkt ihrer Liebe überleben zu müssen, daß Agamemnon — ihren Neoptolem tötet; sie selber aber bleibt seltsamerweise trotz ihrer anfänglichen Selbstmordabsichten ruhig leben. Warum? sie muß erst noch als Kriegsgefangene dem Agamemnon, um mich in der praktisch abkürzenden Bildersprache des Stückes auszudrücken: nach Mykene und in den fünften Akt folgen, wo sie denn endlich nach dem Tode des Königs ihrer eigenen Ermordung um ihres wissenden Sehens willen entgegengeht.

Immerhin, kann es Eulenberg nicht trotz all dieser Uebelstände gelungen sein, Gestalten von Bedeutung im Einzelnen zu schaffen?

Hören wir vor allem einmal die Heldin Kassandra. Wie ruft sie der verruchten Helena mitten im Wogen der Leidenschaften zu?

„O leb dich aus . . ."

und wie tröstet sie sich selber?

„Ich will mich in die Zukunft
höher träumen . . ."

Sind das Worte einer gottentrückten Seherin, Worte, die nach ihrem eigenen Ausdruck gleich darauf wie „Tauben aus öder wilder Felseneinsamkeit" ihr „hergeflogen" kommen, oder sind's „abstrakte" Reden, die von einem mehr „literarisch" als seherisch erregten Zustand zeugen? Weiter:

„Du dauerst mich:
Wie wenig kannst du aus dem
Unglück machen.
Nur Tränen, Seufzer und Geheul."

Tritt da nicht statt der Seherin, die aus göttlichen Höhen erhaben herabträumt, immer klarer die Erzieherin im Mitleid ihrer überlegenen Sittlichkeit zutage? Ist sie's denn nicht ganz deutlich, die zu weihevoller Betrachtung ihr Haupt neigt:

„So zieht die Liebe durch mein
Leben hin,
Kurz wie ein Traum, doch so unendlich schön."

Jawohl: so unendlich!

Der Hymnus Kassandras aber, der vom Menschenlos handelt, mit welch überraschender Schlichtheit faßt er eine Fülle von verschiedenen Dingen zusammen, wie übersichtlich verteilt zeigt er Glück und Unglück in der Seherin, sozusagen auf Stockwerke verteilt:

„Hier sitz ich, Tränen im Auge
und Sterne im Busen,
Mein Leben in Liebe verlierend
und dank euch!"

Ein modern eigenartiger, weiblicher Sproß, scheint's, der männlich gewaltigen Rhythmen:

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde . . .

Aber auch Neoptolem, der wütende Krieger, das Abbild seines Vaters Achilles, äußert sich des öfteren so, daß man mehr in die Gemütswelt eines Salon- als eines Schlachtenhelden zu blicken meint.

„Wer küßt mich so, daß mir die
Sinne schwinden?"

ruft er, wie ihn Kassandra umarmt.

„Ich weiß nicht wie mir
wird!"

gibt er seinem Erstaunen über die Liebe der Feindin treffenden Aus-

Digitized by Google

druck. Und vergnügt wie ein Lämmerterzchen hüpft des Helden Gefühl, da mitten im Grauen der untergehenden Stadt die Gewalt plötzlicher Liebe über ihn kommt:

„Lieb ich, lieb ich nicht
Ich weiß es nicht! So fröhlich
war ich nie . . .“

Seine Furcht aber, die göttliche Erleuchtung, die ihm Kassandras Liebe gebracht, verlieren zu können, kleidet er in die herrlichen Worte:

„Du hast dein Licht hell in mir
angesteckt,
Ich könnte niemals mehr im Dunkeln sitzen.“

Immerhin wird diese kühne Verwendung abgegriffener Straßenredensarten zu Ausdrucksmitteln griechischer Heroen für mein Gefühl noch überboten durch den Ausruf des Aegisthos; der legt Zeugnis davon ab, wie er, der Buhle Klytämnestras, die Persönlichkeit des Hahnreis Agamemnon als — ein Fürwort in Gänsefüßchen empfindet:

„Mein ganzes Leben ist ein ewig
»er«.“

Aber ich denke, das genügt.

Solange das Anempfindungstalent Eulenbergs mit Leib und Seele im Banne Shakesperes stand, wie in seinen frühesten Werken, unter dem starken Schutz eines großen Vorbildes also, gehörte auch ich, wie gesagt, zu den „hoffnungsvollen Toren“, die Größeres von ihm erwarteten. Nun hat sich, scheint mir, des Pudels Kern in einer dichterisch gänzlich unzulänglichen Gestalt gezeigt. Und von diesem Eindruck glaube ich ohne alle Schonung Zeugnis ablegen zu müssen. Denn das „große Wollen“, das an Eulenberg gern gerühmt wird, berührt mich meines ketzerischen Teils — alle ehrliche Selbsttäuschung des Autors in Ehren — zu gutem Teil wenigstens, als ein Sehnen der Armut, reich zu erscheinen. Hier aber, in dieser Sehnsucht liegt der Hauptquell all des mannigfaltigen Phrasenwesens, das die Gebiete der Poesie immer wieder mit seinen trüben Gewässern überschwemmt. Leopold Weber

Vom Kampfe gegen die Schundliteratur

wurde letzthin erst wieder im Kunstwart berichtet. Auseinandersetzungen und Hoffnungen drängen sich gegenwärtig um das „Komitee für Massenverbreitung guter Volksliteratur“, das mit der besten und nötigsten Waffe zum Kriegführen in großem Stile gesegnet ist. Man will das Angebot reformieren, und selbst der Kolportagebuchhandel wird helfen. Das ist alles schön und wird seine guten Früchte zeitigen, aber aufpassen sollte man schon, daß die große Nachfrage nach Schundliteratur, die nicht ohne weiteres von dem Angebot des Besseren berührt, geschweige denn aus dem Felde geschlagen wird, nicht durch neue Schundfirmen befriedigt werde. Der Gegner ist stark und wirtschaftet von vielen Schlupfwinkeln aus, wirtschaftet nicht bloß auf versteckten Hintertreppen und mit farbigen Heft-Hundertschaften, sondern ganz besonders dreist am hellen Tage in Zeitungsspalten. Der Kunstwart hat an einem krassen Beispiele gezeigt, wie hier der Schund vielseitige Großwirtschaft betreibt. So sollte das Komitee, dem der Freiherr von Cramm vorsteht, gleichzeitig in dieser Richtung vorgehen. Hier braucht man nicht um Riesenromane von hundert Bogen zu werben, hier liegt viel alter und neuer Stoff im Staube: Erzählungen verstorbener Autoren, die ein geschicktes Ueberarbeiten dem Tagesdienste wiedergewinnen kann, Erzählungen, die noch die Schutzfrist genießen und deshalb gleich den Romanen lebender Autoren gegen eine Massenverbreitung abgesperrt bleiben. Läge hier nicht die Möglichkeit, Saat zu

Digitized by Google

gewinnen? Wie manches Werk kommt nie zu einer breiten Wirksamkeit, weil nach dreißig Jahren, wenn die Stunde der wohlfeilen Ausgabe anbricht, die zeitlichen Voraussetzungen eines unmittelbaren Wirkens geschwunden sind! Durch die sehr verdienstlichen „Wiesbadener Volksbücher" scheint mir hier der Weg gewiesen: gute Unterhaltungsliteratur für eine bestimmte Form der Massenverbreitung freikaufen und dann ein nachhaltiges, durch Unterbieten gefördertes Anbringen auf die Romanspalten der Zeitungspresse organisieren —, ich glaube, es könnte nicht schaden, auch von dieser Seite her systematisch das Werk in Angriff zu nehmen, da man einmal die Mittel hat, solch guten Krieg zu beginnen und zu führen.

Fr D

Theater

Kleists Grab

Als unsre Dürerbund-Petition um Erhaltung des Kleistschen Grabes im preußischen Herrenhause zur Sprache kam, erklärte der Referent, auf eine Anfrage sei ihm vom Herrn Reichskanzler amtlich mitgeteilt worden, daß Kleists Grab als Eigentum des Deutschen Reiches übernommen worden sei, und daß fortan das Reich auch die Pflege dieser Stätte auf seine Kosten besorgen werde. Jetzt aber gehen wieder die sonderbarsten Mitteilungen über die Verwahrlosung des Grabes durch die Presse. Läßt sich eine wahrhaft würdige Einrichtung erst später treffen, so ließe sich doch wohl wenigstens dem gegenwärtigen Zustande der Entweihung abhelfen! Das Reich scheint sich aber mit der zukünftigen Erfüllung der übernommenen Pflichten zu trösten. Es ist sogar den Berliner Theaterdirektoren von der zuständigen Behörde das Anerbieten für eine vorläufige Versorgung abgeschlagen worden.

Ach ja, am Ende wäre es doch das Gescheiteste gewesen, den toten Kleist mit einer einmaligen Reise von dieser seiner Ruhestätte an irgend ein andres, weltfernes und vor Spekulanten sicheres märkisches Seeufer zu führen, wo dauernd nur Weide, Schilf und Welle um ihn flüstern würden!

Neue Bücher über Schauspieler und Schauspielkunst

Corona Schröter und Wilhelmine Schröder-Devrient, die erste und reinste Iphigenie und der treueste, leidenschaftlichste Fidelio der deutschen Bühne, beide angestrahlt und verklärt durch die Verehrung zweier Gewaltigen, sind am Ausgange des vorigen Jahres, die eine von Heinrich Stümcke, die andere von Carl Hagemann abgeschildert worden. Stümckes Arbeit (bei Velhagen und Klasing) ist die umfangreichere und gestaltet fast dichterisch, Hagemanns feines Büchlein (wie die übrigen fünf bei Schuster und Loeffler) gibt die Kunst und das Leben der Sängerin in Stücken; vielleicht entspricht gerade diese Art dem unstäten Geiste der Vielgewanderten. Welche Gegensätze in diesen herrlichen Frauen und welche Gleichheit am Ende! Corona beinahe unnahbar selbst einem Goethe und Carl August, Wilhelmine allzu heiß des ergänzenden Mannes bedürfend. Und beide glücklos im Alter. Die eine schon als Kind vollendet in Anmut und künstlerischer Technik, die andere ewig ungleich und unausgeglichen. Befruchtend freilich wirkte allein Wilhelmine auf Rich. Wagner und die Nachwelt, während Coronas zartere Künstlerschaft nur das Wohlgefallen Goethes und ihrer Mitwelt gesellschaftliche Achtung weckte. — Zwischen ihnen steht der kluge Iffland, dem E. A. Regener eine ausgezeichnete Würdigung hat zuteil

Digitized by Google

werden lassen. Auch hier darf ich von Gestaltung sprechen; mir ist der große Allerweltsschauspieler durchaus „lebig" geworden. Wen es nicht gelüstet, die ausführlicheren Schriften der Goethe-Gesellschaft durchzugehen, der bekommt aus Philipp Steins „Theaterleiter Goethe" einen guten sachlichen Eindruck, während „Die Meininger" ein mir ungenießbares Biertischgeschwätz sind. An Stil ragt Hanns Heinz Ewers' „Cabaret" bedeutend darüber hinaus, seinem Inhalte aber kann ich keinen Beifall spenden. Er ist mir zu französelnd und macht denn auch den Deutschen den Vorwurf, daß ihrem Ueberbrettl der gallische Esprit fehle. Ich kann mir sehr gut bunte Vortragsabende denken, die, aus deutschem Geiste geboren, interessant sind. Am Publikum und an unsern Dichtern lag es nicht, daß das Ueberbrettl zu Falle kam; es lag nur an den Leitern. Lothars „Sonnenthal" zeigt, wie schwer es ist, einen Schauspieler für die Nachwelt monumental hinzustellen, dessen größter Zauber eine herzengewinnende Liebenswürdigkeit ist.

Ferdinand Gregori

Wie's gemacht wird, wenn um das Haupt des Mimen die Jubel des Volkes brausen sollen, dessen Stimme bekanntlich Gottes Stimme ist, zu dieser Frage bringt der Staatsanwalt Dr. Kurt Heinzmann in seinem Buche „Theaterrecht" einen Beitrag:

„Der erste Direktor des Berliner Theaters in Berlin erkannte das Bestehen einer offiziellen Claque in seinem Theater in eigenartiger Weise durch sogenannte »Rufzettel« an, ohne daß man ihm daraus einen besonderen Vorwurf machen kann, denn es handelt sich nicht um eine Spezialität gerade seiner Bühne. Die Rufzettel hatten etwa folgende Form:

Erster Akt: Erster Hervorruf: Nuscha Butze, Anna Haverland, Ludwig Barnay, Ludwig Stahl.

Zweiter Hervorruf: Butze, Haverland, Barnay.

Dritter Hervorruf: Barnay."

Der den Ruhm des Schauspielvirtuosen Ludwig Barnay so gewissenhaft pflegende Direktor scheint ein Namensvetter von ihm gewesen zu sein, denn er hieß auch Ludwig Barnay.

Musikalische Logik

Musik

2. Der Durchführungsteil im ersten Satz der Pastoralsymphonie.

Für die Durchführung gibt es weniger bestimmte Gesetze, als für die übrigen Teile der sogenannten Hauptform. Der Komponist darf sich aber nicht etwa der Laune seiner Einfälle überlassen, sondern hat selbst die Regel für die Entwicklung aufzustellen, womit die Verantwortung vermehrt ist. Es sind nur zwei Gebote anerkannt: zum Aufbau der Durchführung soll kein neuer Stoff verwendet werden, und die Entwicklung soll in die Haupttonart zurückführen. Das zweite Gebot ist besonders wichtig; denn die Erinnerung an die Haupttonart, die Erwartung ihres Wiedereintritts wirkt formbildend über das ganze Stück. Wie Beethoven im ersten Satz der Pastoralsymphonie den Stoff des Hauptteils durchführt, darin erblicken wir die Aeußerung eines in Selbstzucht geübten Geistes. Die ersten zwölf Takte schließen eng ans Vorhergegangene an; eigentlich beginnt die Durchführung schon vier Takte vor dem Doppelstrich. Der erste Markstein ist aber doch die neue Harmonisierung des abgekürzten Hauptthemas, das übrigens seine Lage genau beibehält: die Deutung der einzelnen Töne hat gewechselt. Das Gefühl drängt vorwärts. Das geforderte f bringt im neunten Takt gleich die Septime es mit sich. Auch

Digitized by Google

die Nachahmungen der Flöte helfen jetzt steigern und den Charakter des Erwachenden, des Beschwingten verstärken. Mit dem 13. Takt beginnt ein weiterer Abschnitt, an dem auffällt, wie häufig ein und dieselbe Figur wiederholt wird. Lange bleiben wir in B-dur, um dann ohne weiteres nach D-dur zu springen. Die erste harmonische Ueberraschung des ganzen Satzes! Heutzutage ist diese Akkordfolge alltäglich; hier bei Beethoven verliert sie nichts von ihrem Schwunge. Es ist das Geheimnis jedes wirklichen Stils, daß er den Hörer zwingt, seine Organe richtig einzustellen, sodaß er das Verbrauchte einer Wendung ganz vergißt. Uebrigens darf das Ueberraschen nicht Selbstzweck sein: damit daß ich etwas Unerwartetes bewirke, habe ich weder Tugend noch Geist gezeigt. Wie ist bei Beethoven das überraschende D-dur begründet? Das lange Verweilen in B-dur steht im Widerspruch zu dem vorhergehenden zarten, aber energischen Vorwärtsstreben. Die Kraft ist nur scheinbar gebrochen, in Wirklichkeit gehemmt, aufgespeichert; sie hat sich aus der stockenden harmonischen Entwicklung aufs dynamische zurückgezogen! Jetzt werden die Zügel gelockert: es folgt die entferntere Tonart. Die D-dur-Stelle ist dann anders behandelt als das B-dur: man bekommt statt gehemmten Willens den Eindruck machtvoller, ja triumphierender Bestätigung des Eroberten. Nach dem Höhepunkt wird das Motiv von einer Stimme zur andern wie ein Ball geworfen. Das stürmische Hin und Wider, wie von Wolken und Winden getrieben, wandelt den Eindruck der Kraft ins Uebermütige, Zerflatternde, womit der übrigbleibende Quartensprung abwärts gut zusammenstimmt.

Wir sind am Anfang, oder genauer: in seiner Nähe. Dem Nachlassen der Bewegung entspricht es, daß d als Oberdominante zu g umgedeutet wird. Die kleine Episode bis zur Wiederaufnahme der vorigen Bewegung erinnert an die Takte 9—12 nach dem Doppelstrich. Nun wiederholt sich die große Erhebung, aber in höherer Region, und noch lebensvoller. Der Sprung von G-dur nach E-dur ist nicht die einfache Transposition des B nach D, sondern — auf den ersten Blick — eine Abschwächung, in der Tat eine Steigerung, weil D-dur die Quinte in B-dur, E-dur aber den Grundton des vorausgehenden G-dur zerstört; dazu kommt, daß diesmal beide Akkorde in der Quintlage stehen.

Der zweite, wenn man will dritte Teil der Durchführung benützt statt der Terz- wieder die Quintverwandtschaft der Tonarten und führt von E-dur auf diese Weise nach F-dur zurück. Wir fühlen uns sicherer und sanfter zum vorläufigen Endziel der Fahrt hingeleitet. Im einzelnen ist namentlich zu bemerken, daß das auffällige G-moll statt G-dur nicht allein der „Abwechslung", sondern der zielsicheren Führung nach F-dur dient. Die Konzentration wird noch weiter vereinfacht durch den G-dur-Akkord mit der kleinen Septime: G-moll wird ebenso energisch verabschiedet, wie es gewonnen wurde! Und auf dieser Steigerung des Antriebs durften auch im forte die Massen kühner verwertet werden. Daß aber die hochgespannte Erwartung zuletzt nicht unmittelbar, sondern auf dem Umweg der Unterdominante befriedigt wird, ist ein ähnlicher Zug, wie wir ihn bei Bach aufzeigten: das Ziel wird umgangen, von mehreren Seiten gezeigt! Hier bei Beethoven hat der Umweg eine richtige Kadenz zur Folge, deren Wert an dieser Stelle einleuchtet; das Ungewöhnliche der Kadenz verhindert einen ganz zurücksinkenden Schluß. Eine Violinstimme verbindet das

Digitized by Google

Ende der Durchführung mit dem Anfang der Reprise. Diminuendo und Pianissimo entsprechen dem nun mühelos gewinnbaren F. Daß die ganze Durchführung aus einem Thema entwickelt wird, verrät einen Geist von gewaltiger Schöpferkraft, der im Aufbau folgerichtiger Musik höchste künstlerische Weisheit bekundet.

August Halm

Kompositionen von August Reuß und Volkmar Andreae

Reuß' Lieder (op. 17, Aibl Verlag) erscheinen mir nicht als Fortschritt, seine Ballade Ratbod der Friese (op. 15, Kistner, mit Klavier oder Orchester) dürfte weniger modern und dafür mehr balladenmäßig gehalten sein. Seine drei Stimmungen am Klavier (op. 16, Kistner) sind wirklich stimmungsvolle Stücke. Das Beste scheint mir die Orchester-Tondichtung „Johannisnacht" (op. 19, Kistner) zu bieten. An dieser erfreut mich zunächst der Vorwurf aus dem „Bruder Rausch" von Wilhelm Hertz. Ein Elbe singt eine Weise. Die Natur tanzt den Hochzeitsreigen. Immer weitere Kreise werden vom Liede bewegt. Ein Ton. Frau Minne wallt durch die Mondnacht. Liebe in der Natur. Das sind Stimmungen, denen die Musik gewachsen ist, das ist keine unverständliche Handlung, ist eine Aufgabe für einen Musiker. Reuß hat sie gut gelöst. Seine Töne treffen den Charakter der Dichtung, die ihn beeinflußt hat. Ganz frei von anderen Einflüssen ist seine Musik zwar auch nicht. Immerhin: Aufgabe und Kraft halten sich das Gleichgewicht. Der Komponist scheint überhaupt für musikalische Nachdichtungen ruhiger, träumerischer Stimmungen in Natur und Menschenbrust die meiste Veranlagung zu haben.

Größer ist aber der künstlerische Lebenshorizont eines anderen, den ich vor einiger Zeit hier erwähnt habe, Volkmar Andreae. Von seiner symphonischen Phantasie für großes Orchester, Tenorsolo, Chor, Tenor und Orgel, die als op. 7 bei Geb. Hug & Co. erschienen ist, haben die Leser bereits aus Frankfurt (Kw. XVII, 20) Gutes gehört. Mir liegt außerdem noch ein Werk Andreaes für Soli, Chor und Orchester vor, „Charons Nachen" (op. 3, Schotts Söhne in Mainz). Es handelt sich um eine frühere Arbeit des ja noch sehr jungen Komponisten, die Musikern, die nichts weiter von ihm kennen, ein falsches Bild geben könnte. Neben vielem Guten ist mancherlei Unfertiges. Besonders die Behandlung der Singstimme und der Chorsatz werden in späteren Werken sicher besser werden. Wie er mit dem Orchester umzugehen weiß, hat ja Andreae in seinem op. 7 genügend gezeigt.

Georg Göhler

Rhythmischer Gesang gehört zu jenen Dingen, die immer gewünscht oder verlangt, selten, fast nie erreicht werden. Sollte die Notwendigkeit des Auswendigsingens die Schuld tragen? Allein jedenfalls nicht; denn sonst müßte im Konzertsaal noch der Rhythmus herrschen. Vor allem fällt ins Gewicht, daß mit der anerkannten Bedeutung des Rhythmus weder die Musikwissenschaft noch der Lehrplan des Musikers Schritt gehalten hat. Rhythmische Belehrungen sind Sache der passenden Gelegenheiten, die aber nicht jedem passen wollen. Allerdings ist es bei dem Tiefstand der jetzigen Gesangspflege eine Frage für sich, inwieweit die Hetze des oberflächlichen, ungenügenden Drills von einer ausgebildeten Lehre des Rhythmus Kenntnis nähme. Erfährt ja der Gesangschüler auch aus andern elementaren Fächern blutwenig! Mehr als andere sterbliche Musiker beherrscht den Sänger ein eigentümlicher Dünkel, als sei er dazu bestimmt, ein kleiner Tyrann

Digitized by Google

seiner Begleitung zu werden. Es ist sehr erheiternd, ab und zu einen Blick zu tun in das, was sich eine Sängerseele manchmal unter freiem Vortrag vorstellt, welchen Gebrauch er von diesem schönen Rechte zu machen beliebt. Daß ein freier Vortrag nur dann wirkt, wenn seine Entfernung vom strengen Gesetz oben am Gesetze selber gemessen werden kann, davon will man nichts wissen. Nur einen Grund der Entschuldigung kann der Sänger anführen: ihm wird immer noch, wie in vormaligen Zeiten, jede Silbe mit der Fähnleinsnote aufgeschrieben, zum weisen Unterschied von den Stellen, da auf eine Silbe mehrere Noten kommen — als ob dies nicht auch ein einfacher Bindebogen hervorheben könnte! Die sonderbar zerhackte Notierungsweise hat bei der heutigen Kompositionstechnik keinen Sinn, gefährdet vielmehr die rhythmische Auffassung. Man mache den Versuch und schreibe dem Geiger die großzügigste Melodie ohne Balken hin. Ob er sie ebenso sicher gliedern könnte? Die Notenschrift sollte doch nach Möglichkeit die musikalische Logik unterstreichen, zum mindesten ihr nicht entgegenwirken. -r

Konzertsolisten

Mit Bestürzung lesen die Freunde vernünftiger Konzertreform, daß die Münchener Kaimkonzerte wieder mit den „glänzendsten" Namen prunken, und daß die Solisten wieder mehr Spielraum im Programm haben sollen! Motivierung: Wunsch der Abonnenten. Kann es ein sprechenderes Zeichen für die Notwendigkeit einer durchgreifenden Reform geben, als diese Haltung der Stammgäste? Was schiert sie gute Musik? Sie wollen Hände, Arme und Kleider eines Solisten beschauen, dann sind sie selig, diese Feinhörigen! Ja die Konzertreform ist eine offene Machtfrage, wie alle öffentlichen Fragen. Wer wird zuletzt gewinnen? Das ungebildete, wenn auch in vordersten Reihen sitzende Durchschnittspublikum — oder das aus allen Ständen zusammengesetzte, wirklich kunstbedürftige Volk, das sich freilich meist auf den Galerien oder im hinteren Saalende versammelt? Wir haben keinen Einblick in den Etat der Kaimkonzerte; aber das fällt immerhin auf, daß die Leitung plötzlich die Flinte ins Korn wirft. Eine so vornehme Konzertanstalt sollte nicht vor der breiten Unwissenheit kapitulieren, sondern den Kampf gegen sie mit den geistig Vorangeschrittenen im Bunde zu führen versuchen. Daß möglichst viele Konzerte stattfinden, das allein ist doch kein musikalischer Gewinn. Offenbar trachtet in sehr großen Städten die müßige Plutokratie ihre Herrschaft zäh zu behaupten. Da lobt man sich z. B. Stuttgart, wo in kleineren Verhältnissen ein Umschwung zum Besseren eher möglich, ja teilweise schon durchgeführt ist. Fünf von zehn Orchesterkonzerten der Hofkapelle sind reine Symphonieabende; diese Lösung Pohligs ist vorerst die beste. Wie viele Orchester in deutschen Landen gibt es denn, die ohne Solisten zu musizieren wagen? Eine andere Lösung, wie sie z. B. Wolfrum in Heidelberg, Hausegger in Frankfurt anstreben, und die Musikdirektor Rückbeil im Stuttgarter Orchesterverein auch seit Jahren durchführt, wäre die Behauptung des Oberrechts gegen die Solisten, ob freundschaftlich oder mit Zwang, bleibt dem Hörer gleichgültig. Die Solisten haben sich unter allen Umständen dem Programm einzuordnen; Komponistenabende, wie sie Rückbeil meist einrichtet, bilden den klarsten Rahmen. Aber der Abonnent wünscht nach Beethovens Fünfter zur Erholung einen Elfentanz oder eine gaukelrische Koloratur — darf er

Digitized by Google

wirklich wie ein Kind seinen Willen durchsetzen? Ei, das wäre — die Presse zeige doch einmal ihre Macht! Alle Leibblätter kann der p. t. Abonnent doch nicht Knall und Fall abbestellen; ein paar böse Briefe genügen wohl. K Grunsky

Tanzweisen aus Gluck

In dem Aufsatz über Paris und Helena hat Dr. Arend gelegentlich auch einige Bearbeitungen erwähnt. Es wäre ein lehrreiches Kapitel, in weitem Zusammenhang davon zu erzählen, wie sich Wagner, R. Strauß, Mottl und viele andere mit Gluck beschäftigt haben. Heute möchten wir einmal besonders empfehlen die Tanzweisen, die Hans von Bülow zusammengestellt und für Klavier gesetzt hat. Der hübsch ausgestattete Band, früher von Aibl, jetzt von der Wiener Universaledition verlegt, bietet in verhältnismäßig leichter Bearbeitung, ohne virtuosen Aufputz, Tänze aus Orpheus, Iphigenie in Aulis, Alceste und Armide. Es ist eine wahre Wonne, sich an diesen melodischen Perlen zu ergötzen! Bülow versteht es, Anmut und geistvolle Betonung auch dem Klavier zu bewahren. Ein hübsches eigenes Impromptu („Lacerta"), das im gleichen Verlag erschien, zeigt sein produktives Talent von der liebenswürdigen Seite. K G

Eduard Leonhardi,

„der letzte Schüler Ludwig Richters", der in hohem Greisenalter kürzlich in Loschwitz bei Dresden gestorben ist, hat mit manchem Maler seines Alters ein schweres Schicksal geteilt: im Mannesalter von Tausenden bewundert und vielleicht überschätzt, mußte er dann jahrzehntelang im Bewußtsein vieler Kunstfreunde selbst seiner sächsischen Heimat weit zurücktreten, als neue Kräfte Bahn verlangten. Erst in seiner letzten Lebenszeit ward auch für seine Kunst wieder das Verständnis freier: für diese deutsche Kunst einer Liebe für das Kleine, und als Malerei: für diese Kunst, wir möchten sagen, des scharfsichtigen Auges. Leonhardi war nicht in all seinen Bildern ein hervorragender Künstler, er hat durch Jahre hin Bilder aus den Gründen um Loschwitz und aus der sächsischen Schweiz trocken, nüchtern und sogar ein wenig mechanisch gemalt, sollen wir aber nicht eines jeden Künstlers Lebenswerk nach seinem Besten messen? Und Leonhardis beste Bilder zeigen ihn als einen der wenigen, die eine besondere Richtung der deutschen Landschaftsmalerei von den Zeiten des alten Koch über Richter her bis in die Gegenwart überliefert und in Bescheidenheit weitergebildet haben.

Münchner Kunstausstellungen II

Die Sezession zeigt ein vortreffliches Jagdbild von Angelo Jank: „Halali". Die großen Waldhörner ertönen, Jäger und Jägerinnen rüsten sich zum Aufbruch, die Hunde sind aufgestanden, im Vordergrund erledigt einer noch rasch, bevor's an die Arbeit geht, ein energisches Kratzen. Das ganze Bild atmet freudige Erwartung und Unternehmungslust. Die Farben unterstützen die Stimmung: die roten Jacken der Jäger, ihre weißen Hosen, die Schimmel, die Braunen, die gefleckten Hunde, der wolkig bewegte Himmel, es tönt alles bunt und festesfroh zusammen. Graf Kalckreuth bringt ein feinempfundenes Bildnis seiner Frau. Seine „Abendlandschaft" zeigt ihn ganz in seiner schlicht kräftigen Art: die Poesie der ungezierten und unverzierten Wirklichkeit ist hier mit einer Tiefe erfaßt, das Aeußere der „Materie" bei aller sicheren Treue der Wiedergabe so klar in seiner seelischen Bedeutung verstanden, daß das voll-

Digitized by Google

realistische Leben selber wie ein „Gesicht" erscheint, wie ein Traum berührt. Das „Adagio" von Edmund Steppes, eine hügelige Landschaft mit dunklen Waldpartien und leichtem Abendgewölk, verrät den Landschaftsdichter, der überall den wirkenden Geist sieht, dem sich alle Linien und das Wogen von Dunkel und Licht zu einem rhythmisch aufgebauten Gefüge zusammentun, zu inneren Melodien; doch wahrt er den Dingen dabei durchaus ihre individuelle Bestimmung, das heißt, seine Wiesen bleiben Wiesen, seine Bäume deutlich und liebevoll gekennzeichnete Bäume. Freilich, einem ursprünglichen Künstler gegenüber wie Thoma wirkt Steppes immer etwas „absichtlich", mehr als Stilist, denn als Poet: seine Empfindung gehorcht mehr einem feinen Wählen der Erkenntnis, als dem elementaren Naturgebot eines unwillkürlichen poetischen Sehens. Von Richard Pietzsch ist eine sehr schöne Isarlandschaft da. Von O. Moll ein feingestimmter Waldesrand. Von Zügel Heidestimmungen von seltener Kraft der Farbe und der Raumwirkung. Um mehr handelt es sich bei Zügel aber auch nicht. Seine Schafe könnten ebensogut Schweine, die Schweine auf einem anderen Bilde ebensogut Austern sein. Zügel scheint immer mehr auf diese Bahnen des Nur-Farben-Sehens zu kommen, wir würden das im Hinblick auf seine früheren Tierbilder, die psychologisch wie malerisch gleich vorzüglich waren, sehr bedauern. Vorzüglich ist Stucks Brustbild des Prinzregenten. Seinen „Orestes" kennen wir schon von zwei früheren Ausstellungen her. Das Bild mag jetzt koloristisch besser wirken, seelisch ist es nicht im Geringsten interessanter geworden, die Erinnyen, wie der von ihnen gehetzte Orestes scheinen mir geradezu seelisch leer. Auch die beiden kleineren Bilder sind nur dekorativ von Bedeutung. Exters Familienbild zeigt den Künstler als eigenartigen Charakteristiker. Sein großes sechsteiliges Gemälde nach dem Kellerschen „Tanzlegendchen" läßt wie fast alle seine Phantasiedarstellungen zuviel vom Realismus des Alltags durchblicken. Eine eigentümliche Landschaftsstimmung gibt der „Augustabend" von Guido von Maffei. Karl Haiders „Ruine Arco" zeigt die Kunst des Meisters bei dieser Schilderung von starren Felsen mit kerzengeraden Zypressen und zerfallenem Gemäuer auf einem Gebiete, wo ihre „Eckigkeit" keinen Nachteil bedeutet.

In der Scholle ist Fritz Erler diesmal nicht zu seinem Vorteil vertreten. Sein großes Bild „Die Fremdlinge" gibt alles, was wir an ihm schätzen, viel schwächer als sonst; ebenso steht's um seine Porträts. Weises „Blaue Stunde" hat viel Stimmung, auch sein „Bildnis", ist gut geraten. Ein eigenartiger Landschafter dieser Gruppe ist Bechler. Seine Bergbilder sind von merkwürdiger Einfachheit und Klarheit. Leo Putz ist malerisch immer interessant, mehr wäre kaum von ihm zu berichten, wenn nicht die Ausstellungsleitung seinem „Bacchanale" dadurch zu einer unverdienten Berühmtheit verholfen hätte, daß sie es auf die Kritik einer „Allgemeinheit" von parteipolitischer Färbung hin aus dem Glaspalast nachträglich entfernte. Zu diesem Vorgehen ist ja schon im Kunstwart (Die Kunst und der Groschen, Kw. XVIII, 20) grundsätzlich Stellung genommen worden. Von dem Bilde selber, einer Darstellung ziemlich unzweideutiger Liebesspiele zwischen Bestien und nackten Weibern, läßt sich nur sagen, daß es stofflich und dem geistigen Gehalt nach wie fast alle Bilder des Künstlers dem Dunstkreis einer ziem-

Digitized by Google

lich niedrigen Sinnlichkeit oder, gradeheraus, Lüsternheit entstammt. Dennoch gehört es unsrer Ansicht nach als ein Werk, das in seiner Art immerhin Kunst, wenn auch eine niedere Kunst gibt, vor das Forum der Kritik und nicht der Sittenpolizei.

Die Luitpoldgruppe, unter den fortschrittlichen die ruhigste, bietet wie gewöhnlich fast durchweg gediegene Malerei. Gute Bildnisse bringt Karl Blos. Gute Landschaften zeigen Franz Hoch, Küstner, Ubbelohde. H. Urbans Küstenbild „Spätsommer" wirkt, auch seelisch, sehr stark. Fritz Baers kräftige Malweise erscheint uns doch zu sehr als Manier, als daß wir uns recht daran freuen könnten; ebenso geht es uns mit seiner Art, die Bergwelt darzustellen: Da scheint immer alles wie bei einem Erdbeben in einem Zustand der Erschütterung und Umwälzung begriffen. Sieck gibt einige seiner blumigen Wiesen, Taschner hübsche farbige Illustrationen in seiner bekannten einfachen Art. Größere Figurenkompositionen sind hier wohl vorhanden, aber sie bedeuten nicht viel. „Die Wasserstiere" Zieglers könnte ich allenfalls ausnehmen. Ein Tierbild, das auch seelisch fesselt, ist Frenzels „Ruheplatz". Die Kühe, die da auf der Wiese ruhn, sind in keiner Weise anekdotisch vermenschlicht, sie sind körperlich und geistig ganz Kühe geblieben und doch sind sie dabei von „sprechendem" Ausdruck. Es gibt also doch noch Maler, die nicht nur die Farbe, sondern auch die Psyche der Tiere sehn. Auch Strebel in seinen Hundebildern stellt nicht bloß Farbenmodelle, sondern Geschöpfe bestimmten leiblichen wie seelischen Wesens dar.

Bei den Ausländern fehlen meist, wie gesagt, die jungen vorwärtsbringenden Elemente. Eine Ausnahme macht allerdings die Schweiz. Da haben fast nur jüngere Kräfte und unter den jüngeren die besten mitgewirkt. Die Schweiz hat übrigens der Ausstellung auch das im Format größte Bild gebracht, „Das Schwingfest" von Giron. Auf einer Alp haben sich Sennen und Bauern, Frauen und Mädchen der Umgegend versammelt, um das Ringen zweier kräftiger Burschen anzusehn. Den Hintergrund bilden die von der Abendsonne beschienenen Wände und Zacken des Hochgebirges. Das Bild ist im einzelnen schlechthin meisterhaft, die Personencharakteristik vorzüglich, wenn auch einige Zuschauer etwas mehr Teilnahme am Vorgang zeigen dürften; doch fehlt dem Bilde leider eine einheitliche Gesamtwirkung, es ist malerisch kein Mittelpunkt da, und darum zieht es den Beschauer nicht recht hinein. Hodlers „Rückzug von Marignano" hat äußerlich entschieden den monumentalen Zug eines Freskos — würden diese tapfern Schweizer nicht gar so posieren, sich spreizen und aufblähen, so könnten auch die an der herbkraftvollen Art Hodlers ihre Freude haben, die nicht bloß die äußere, sondern auch die innere Bedeutung von Farben, Linien und Formen sehen. Weltis Familienbild gehört zum Erfreulichsten dieser Abteilung: altmeisterlich in bestem Sinne dem Gehalt wie der Form nach bringt es doch eine kräftige Eigenart zur Geltung. Ein „Ehestandsfries" zeigt den Künstler als Humoristen, der uns von den heitern und den bedenklichen Seiten des Ehelebens in der ergötzlichsten Weise farbig berichtet. Von dem Bilderbuchkünstler Ernst Kreidolf sind drei Aquarelle, ein „Grasmärchen" und zwei Berglandschaften, da: von diesen ist den Lesern „Auf Bergeshöhe" durch unsere farbige Nach-

Digitized by Google

bildung bekannt. W. Balmers Kinderbildnis „Vier Brüder", Buris Bauerndarstellung „Nach dem Begräbnis" künden von gutem Können und von psychologischen Fähigkeiten. Von Landschaftern sind hervorzuheben Boß, Lehmann, Linck, Hellé, Bille, Widmann, Perrier, Meyer-Basel, Wieland. Manches bei den Schweizern ist auf französischen Einfluß zurückzuführen, bei der Nachbarschaft und — zu großem Teile — auch Stammesverwandtschaft wohl begreiflich. So weisen auf die frühmoderne Schule von Pont-Aven z. B. Amiets „Vier Frauen im Grünen wandelnd".

Auch Oesterreich noch ist in fortschrittlichem Sinne durch mehrere Künstlergruppen vertreten. Im Hagenbund äußern sich sogar durchweg moderne malerische Talente, z. B. Hampel. Doch geht hier alles mehr auf Aeußerlichkeiten, auf malerisches Raffinement aus. In der böhmischen Abteilung sei auf den „Frühling" von Preisler hingewiesen, auf die „Freude" von Kupka und auf eine Mondnacht von Hudecek.

Holland dagegen schon zeigt sich mit seinen Bildern, die alle so ziemlich denselben Goldrahmen haben, auf respektabler Höhe zwar, ohne aber irgend etwas Neues zu bieten. Bei den Dänen interessiert außer einer „Weinlese in Tirol" von Kroyer hauptsächlich die Plastik. Bei den Schweden vermissen wir Zorn, Liljefors u. a. m. Von tüchtigen Landschaftern nennen wir Kallstenius, Schultzberg, Wahlström, Hedberg; von Figurenmalern Halbström mit seinem „Schneeschuhläufer" und „Kampf ums Seil" und Malmberg mit „Auf dem Heimweg von der Stadt". Frankreich zeigt wie immer viel Geschmackskultur, starke malerische Leistungen, doch wenig seelisch Vertieftes. Zu dem Wenigen dieser Art gehört „Der Wald und das Meer" von Auburtin und eine Mondlandschaft von Mesle, auch der „Orpheus" von Rochegrosse und, in seiner burlesken Art Jean Webers „Paradies". Bei den Engländern sieht's viel einförmiger aus: stärkere „Noten" fehlen hier ganz, die vornehme Tradition herrscht. Bei den Italienern fällt die Landschaft „Düstrer Winter" von Fornara durch die Größe der Stimmung auf; in der Mache erinnert das Bild wohl etwas an Segantini, doch ist es selbständig empfunden. Zu nennen sind hier noch Carcano mit einer Berglandschaft, Cairati, Longoni, Morbelli. Von Spanien läßt sich kaum mehr sagen, als daß man vor allem Zuloaga vermißt. Bei den Ungarn interessieren drei wundervolle Studienköpfe von dem verstorbenen Munkaczy, bei den Belgiern die groß gesehenen Landschaftsradierungen von Henry Meunier. Von den Polen ist überhaupt nichts Nennenswertes zu berichten. **Pictor**

Bauordnungssünden 2

Von Sünden, nicht von Besserungsversuchen, wollen wir heute hier reden. Vor den Besserungsversuchen wäre zunächst zu erwägen, welcher unter ihnen am meisten allgemeine Aussicht auf Erfolg hätte: wird die beste Lösung durch die Zonen- und Staffelbauordnung gebracht, die jetzt schon länger in Oesterreich und in neuer Form in München ihre Geltung erprobt, während sie in Halle und Magdeburg schon wieder durchbrochen wird? Wird die kubische Bauregel ihre künstlerischen Vorzüge mit praktischen Vorteilen vereinigen? Werden dem praktischen Bedürfnis gerecht die Vorschläge einer Trennung zwischen Verkehr- und Wohnstraße auch in der Bebauungsart — einer Trennung, die besonders Theodor Goecke in seiner vortrefflichen Zeit-

Digitized by Google

schrift Städtebau verficht? Aber schon die deutliche Klarstellung des Inhalts dieser Sammelbegriffe und ihrer Wirkung auf die Praxis gäbe eine Abhandlung für sich. Was wir hier wollen und wohl auch nur können, ist: die Unzufriedenheit erwecken, weiten Kreisen bewußt machen, daß gesündigt wird, nicht nur durch's Bauen, sondern auch und zwar zuerst durch's behördliche Verbieten. Bis man an *vielen* Orten zu so durchgreifenden grundsätzlichen Aenderungen kommt, wie diese Vorschläge in sich schließen, dürften noch Millionen Ziegel gestrichen werden. Es wäre zunächst schon etwas erreicht, meinen wir, wenn innerhalb der bestehenden Vorschriften eine Anzahl der schädlich wirkenden Paragraphen nicht einmal ganz aufgehoben, sondern nur der Zahl derer beigesellt würden, von denen „abgegangen" werden *darf*. Größere Bewegungsfreiheit also in der Großstadt für die lokalen Baukommissionen und in kleineren Städten und ländlichen Bezirken wenigstens für die zweite Instanz!

Zum eisernen Bestande der herrschenden Bauordnungen gehören die Bestimmungen über das Gleichlaufen der Baufluchte- und der Straßenfluchtlinie. Der Verkehr ist hier der Unteroffizier, der „Richt Euch!" kommandiert und das Wohnungsbedürfnis hat sich zu fügen. Ja auch, wenn er „Abstand nehmen" kommandiert, hat das noch genau mit der Breitseite nach vorn zu geschehen, auch weiter zurücktreten als der Nebenmann darf man nicht, ja nicht einmal ganz korrekt Rechtsum machen ist ohne weiteres erlaubt. Unbildlich gesprochen: bei offener Bauweise — ich zitiere jetzt die allerdings besonders böse Loschwitzer Bauordnung — sind „sämtliche Hauptgebäude parallel zur Straßenflucht ($4^1/_2$ Meter) zurückzustellen" und „die Giebelseiten des Hauptgebäudes dürfen in der Regel nicht nach der Straßenfront gerichtet werden". — Derselbe „Begradigungswahn", der im Bebauungsplan den rechtwinkligen Zickzackweg schafft, wo die Biegung soviel zweckmäßiger verbände, ist der Vater auch solcher Bestimmungen. Und im linealisch gemeisterten Papier dieses Planes gemeinsam mit solcherart bedrucktem Paragraphenpapier haben wir die Erreger jenes grauen Elends, das jeden feiner Empfindlichen befällt, wenn er neuere Stadtteile durchwandert. Hier dürften statt der Mietskästen, die meist daliegen, gute Häuser stehen, sie würden nicht stärker hervortreten können, wie der Einzelmann im Glied. — Es bedeutet nun gewiß eine starke Reaktionserscheinung, eine Pendelschwingung, wenn ein angesehener Architekt heute verlangt, „Baulinien und Straßenlinien haben in der Regel divergierend zu verlaufen". Das Verlangen aber, auch in geschlossener Baureihe das Zurücktreten von Bauteilen zu gestatten, ja durch Vorteile zu begünstigen, ist sicherlich gesund. Mitten in der stark belebten Verkehrsstraße, in der ebenerdige Vorsprünge gewiß nicht, aber auch Rücksprünge nicht ganz ohne weiteres angehen, dient die Begradigung ihrem Herrn, dem Verkehr, also wenigstens mit Fug, wenn auch rücksichtslos und oft ohne feineren Sinn. Aber in der schwach benutzten Wohnstraße, im Villenviertel, in der kleinen Stadt oder gar auf dem Dorfe ist sie wirklich „herrenlos verlaufen" und stiftet *nur* Unheil. Ist die Straße selbst geschwungen, so mag's noch angehen, da entsteht ein, wenn auch leicht monotoner Reiz der Ueberschneidung; ist sie's nicht, so muß die Natur schon sehr viel tun, wenn's einem bei solchem Anblick, der „in allen Stücken so akkurat" ist, nicht

Digitized by Google

Vermischtes

zum Gähnen werden will. Und andre kleinere Bestimmungen helfen die Langeweile fördern. So hat zum Beispiel von 1888—1900 in einem bergig gelegenen Villenorte Mitteldeutschlands die Verfügung bestanden, abschüssiger Baugrund sei „mindestens bis zur hinteren Front des Hauptgebäudes" auf Straßenhöhe zu bringen. Aller Reiz des bewegten Bodens, der gerade eigenartige Lösungen ermöglicht, wurde ein Dutzend Jahre lang wegzivilisiert. Und in der ganz neuen Bauordnung einer sächsischen Ortschaft steht fast dieselbe Bestimmung. Dieweil bei Abfassung neuer Bauordnungen die Schere Hauptfaktor ist. Weitere Gleichförmigkeit wird festgelegt durch das ganz allgemeine Verbot des Ueberbauens auch schmälerer Straßen, dann mit den schon jüngst erwähnten „eisernen Einfriedigungen auf Sockelmauern" von einer Höhe, die allen gemütlichen Nachbarverkehr über den Zaun hinweg ausschaltet. Und bis weit aufs offene Land hinaus kann man z. B. die schwierigsten Bestimmungen über breiten Abstand der Nebengebäude vom Haupthause verfolgen. Wie sollen da harmonisch-lebendige Baugruppen entstehen?

Man sage aber nicht, daß Bauordnungen nicht auch „die Schönheit zu wahren bestrebt seien"; in einer der oben zitierten steht: „die projektierten Fassaden müssen in einem geschmackvollen, architektonischen Villenstil gehalten sein". Wem graust nicht im Gedanken an diesen hochherrschaftlichen Villenstil auch am schlichten Gebrauchshause? Und anderwärts heißt es: „Die der Straße zugekehrten Seiten der Nebengebäude sind architektonisch geschmackvoll auszugestalten und die Rückwände sind äußerlich in Felder abgeteilt zu putzen". Ganz recht; äußerlich zu putzen. **Carl Meißner**

Naturgeschichtliche Hilfsbücher

sollte der Sommerfrischler gerade unsrer bescheidenen Meinung nach mehr mit aufs Land nehmen, als er's pflegt — ärgerlich also, daß uns zwei hübsche Neuheiten dieser Art erst jetzt und damit zu spät für die „Saison" zugehen. Wir meinen Dr. P. Kuckucks „Strandwanderer" und die „Alpenflora" von Hegi und Dunzinger, zwei bei Lehmann in München erschienene handliche Hilfsbücher zu je 6 Mk., von denen das letztgenannte dem Alpenreisenden Auskunft über die Pflanzen, das erstgenannte dem Schlenderer an der See Auskunft über die „wichtigsten Strandpflanzen, Meeresalgen und Seetiere der Nord- und Ostsee" auf bunten Tafeln nach Aquarellen und zugleich mit begleitenden Worten gibt. Beide sind zu einer ersten Einführung brauchbar und gut — zu weiterem wird freilich auch der Freund der ästhetischen Kultur dort, wo es nur noch irgend angeht (und z. B. bei den Alpenpflanzen geht es nach einer Flora bequem an) das Bestimmen empfehlen.

Digitized by Google

Unsere Bilder und Noten

Das farbige Blatt vor unserem heutigen Hefte zeigt, wie einer der besten französischen Impressionisten die Themse mit der Londoner Brücke sieht. Zu den Radikalsten seiner Richtung gehört Claude Monet noch keineswegs, so fremdartig seine Schöpfung dem ungewohnten Auge erscheinen mag: die schwere Wasserluft, die dunstgeschwängerte, schier anmutig erhellt und wie festlich belebt von heiteren Abendfarben. Die spielen über den Wassern, lösen die strengen Konstruktionsformen der Brücke, sodaß sie Ton wird und gleichsam Teil des allgemeinen Lichtes, sogut wie die Masse des Parlamentsgebäudes zur Rechten. Gewiß nicht die einzige Art, dieser Stunde an dieser Stätte im Bilde gerecht zu werden, aber doch weit mehr als ein nüchternes Experiment und kühles Rechenexempel. Ueberschätzen werden grade wir diese sehr gesteigerte Augennervenkunst nicht, aber bis zum gewissen Grade schätzen und in ihren bezeichnendsten Formen mindestens kennen lernen sollten wir sie schon. Freilich scheint die rechte Wirkungskraft solcher Bilder fast ganz ans Original gebunden, und so will auch unsere Wiedergabe nichts anderes sein als eine farbige Anweisung auf dieses Original, die keineswegs vorgibt, ihren Wert in Bar zu enthalten.

Einfarbig zeigt unsere weitere Beilage die Bachlandschaft von Hermann Lasch. Einfarbig und doch außerordentlich reich an Farbe, an den zartesten Abtönungen innerhalb eines stimmungsvoll beherrschenden Gesamttones. Das Motiv ist sehr bescheiden, aber wie sicher ist es gefunden und wie fein stehn die groß geschauten Bäume im Raum! Das Auge wandert gemächlich über Bach und Wiese in den Horizont hinaus, und merkt kaum, wie gut es geführt wird. Die Technik dieser Wiedergabe vermittelt allerdings den Reiz des Originals überaus schön.

Zum Schlusse eine Zeichenstudie Ludwig von Hofmanns: an weitem Strande reiten nackte Jünglinge in die Wogen. Woran liegt's, daß man doch mehr zu sehen meint als ein paar Schwemmereiter? Mit ganz wenigen Strichen ist alles nur so hingeworfen, und doch hat's seinen eigenen rhythmischen Reichtum im Fluß der Wellenlinien, wie der Konturen von Mensch und Tier. E K

August Kühnel, Stücke für Violoncell. Mit dieser Gabe hoffen wir den Lesern eine ganz besondere Freude zu bereiten. Der Aufsatz Cramers gewährt eine gute Gelegenheit, die Wünsche um Rat für gediegene Hausmusik auch auf dem Gebiete der Streichinstrumente zu befriedigen. Zunächst möge der Text des Aufsatzes herangezogen werden. Wir möchten aber den Komponisten dieser tiefempfundenen Melodien mitsamt der ganzen Musik jener Zeit vor ungefähr 1700 oder 1710 den Lesern aufs wärmste zur Beachtung empfehlen. Der deutschen Musik, meinen wir. Denn gerade das ist erhebend an jener Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, daß die deutsche Musik, und besonders die aufblühende Kammermusik für Streichinstrumente durchaus nicht verroht, im Gegenteil verinnerlicht erscheint. Und das Tragische: diese Blüte eigendeutscher musikalischer Kultur ist dann mit dem 18. Jahrhundert durch die hereinbrechende Ausländerei der deutschen Höfe und „gebildeten" Kreise wieder erkältet worden. Merkwürdigerweise haben französische Einflüsse der deutschen Musik viel weniger geschadet als italienische. Ueber

Digitized by Google

die Vogesen herüber ist vor dem 19. Jahrhundert kein seichter Geist in unsere Musik hereingedrungen, wohl aber über die Alpen.

Kühnel, geboren 1645 zu Delmenhorst in Oldenburg, gehört zu den letzten Meistern der Kammermusik, die in der Art Bibers die deutsche Entwicklung vertreten. „Mit ihnen hat die Selbstherrlichkeit des Gambenspiels in Deutschland ein Ende", bemerkt Alfred Einstein in seiner lesenswerten Studie zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert (Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft, zweite Folge, I, Breitkopf, 1905). Die beiden Sonatenwerke, denen unsere Beispiele entnommen sind, stammen von 1698. Die D-dur-Sonate ist ursprünglich für Gambe allein geschrieben. Die Lieblingsformen solcher Sonaten waren „die phantastische Toccata, die Liedvariation und der Passacaglio". Das Werk gibt 13 Variationen über dreigliedrigen Baß; „erst in der 7. Variation enthüllt sich das Antlitz der Melodie, und so rein und kraftvoll ist Kühnels melodische Erfindung, daß es schwer zu entscheiden ist, ob sie das wirkliche Urbild oder bloße »Discant-Division« darstellt".

Die Beispiele in G-moll sind einer Sonate für zwei Gamben gleicher Höhe und Stimmung entnommen. Bemerkenswert ist, daß diese Stücke so gesetzt waren, daß sie auch ohne Basso Continuo gespielt werden konnten. Franz Bennat, dem unsere Notenbeilage folgt, hat die D-dur- und G-moll-Sonate für Ein Violoncell mit Klavier bearbeitet. Der Dreililienverlag erwirbt sich mit dieser Veröffentlichung ein wirkliches Verdienst um die Pflege der Kammermusik. Die zweiteilige Arie, die in der G-moll-Sonate variiert wird (statt der Wiederholung Rollentausch!), verrät schon durch den ersten Quintenschritt aufwärts die Aeußerung hervorbrechenden Gefühls und wir werden nicht enttäuscht, wenn wir die Melodie weiter verfolgen: ihr harmonischer Reichtum ist außergewöhnlich! Man beachte die siebentaktige Gliederung, zuerst 4 + 3, dann 2 + 3 + 2. In der Dreiergruppe stecken Sequenzen. Nietzsche hätte sich über die siebentaktigen Abschnitte im Meistersingerwalzer nicht als über Modernität und Decadence aufzuregen brauchen. Die alte Suite und Sonate gab sogar der unregelmäßigen Gliederung den Vorzug; erst im 18. Jahrhundert haben die Italiener die Musik sozusagen viereckig gemacht. Das gilt noch heute vielen als klassisch! Von den fünf Variationen der G-moll-Sonate sind die beiden ersten nach Einsteins Bemerkung melodisch aufs feinste durchgebildet (durch Nachahmungen); die dritte schreitet marschmäßig wuchtig einher, die vierte ist giguenmäßig beflügelt, die letzte noch behender und glänzender.

Wer sich für die ursprüngliche Gestalt der G-moll-Sonate interessiert, findet sie, nebst vielen andern Proben von Marin Marais, Ph. Fr. Buchner, D. Becker, Buxtehude, Ph. H. Erlebach usw. in dem genannten Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. — Die Einzelstimme des Violoncells werden wir in Heft 24 mitgeben. A G.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

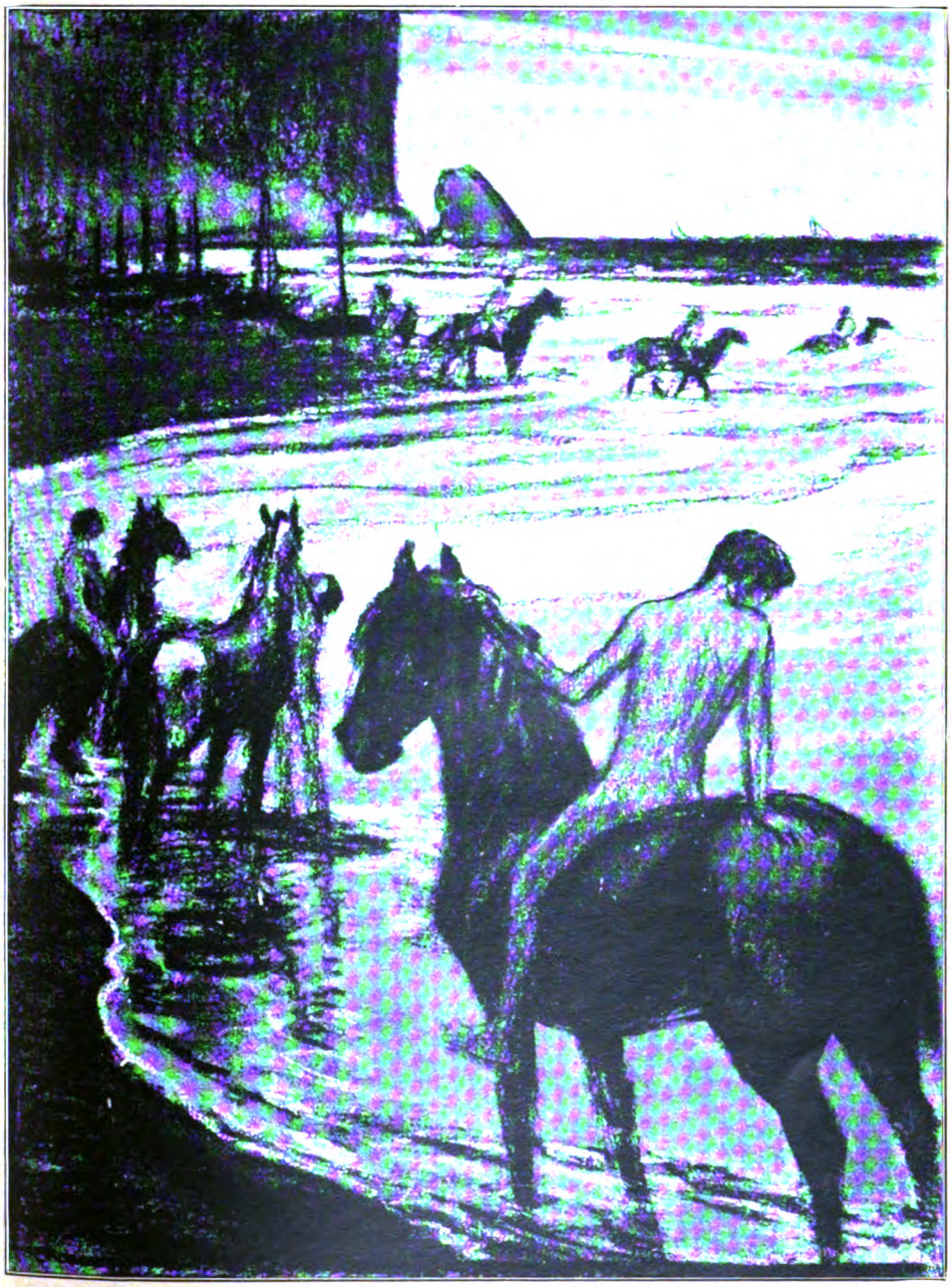
Digitized by Google

KW

Hermann Lasch

Digitized by Google

Digitized by Google



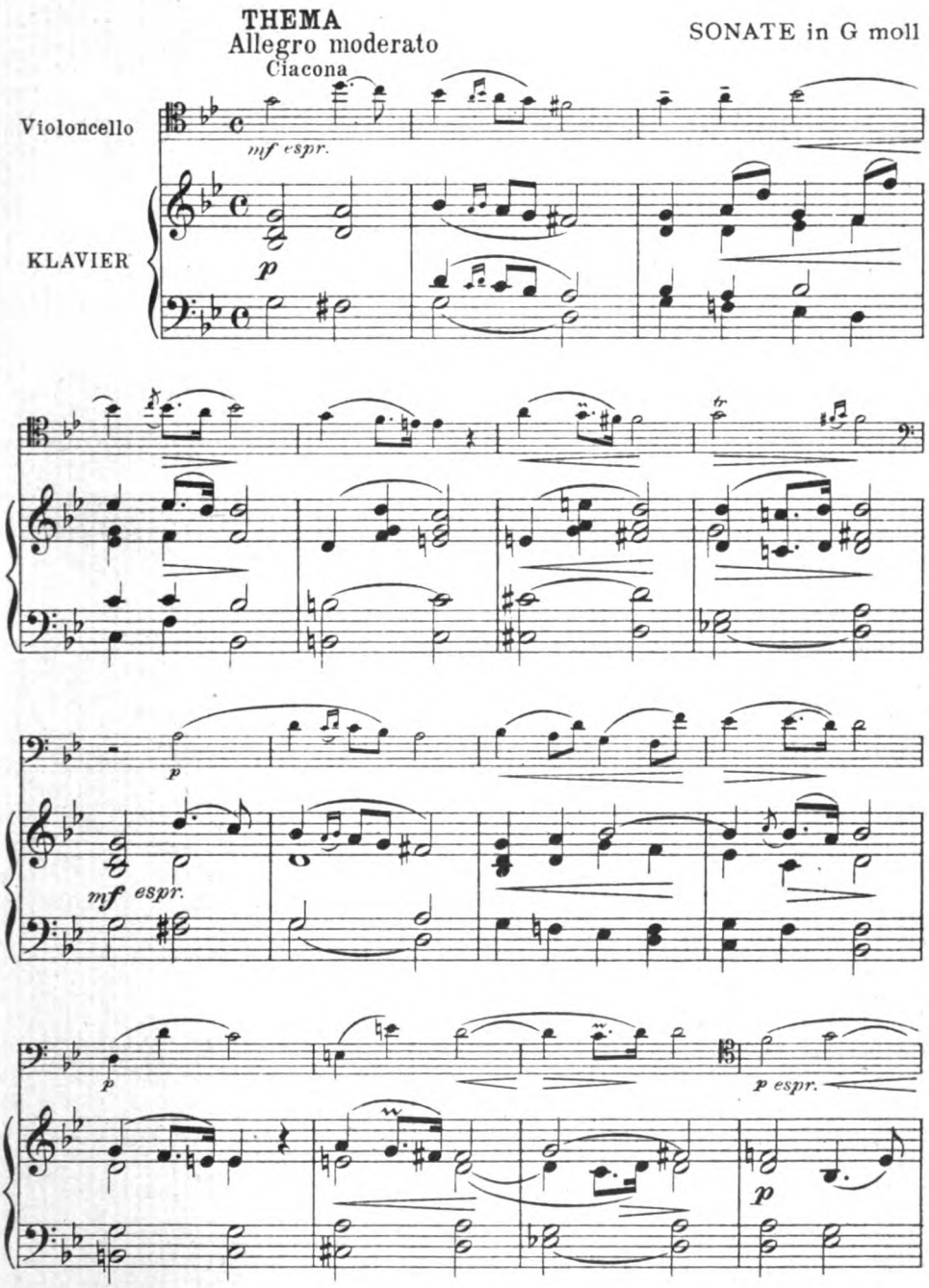
LUDWIG VON HOFMANN

Digitized by Google

Digitized by Google

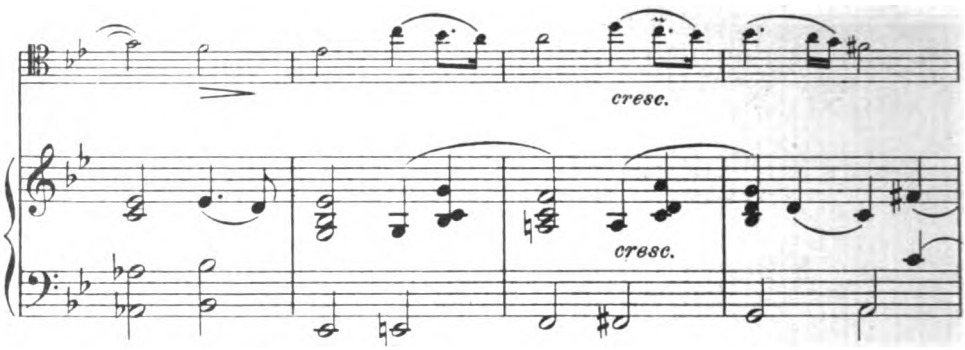
BEILAGE ZUM KUNSTWART

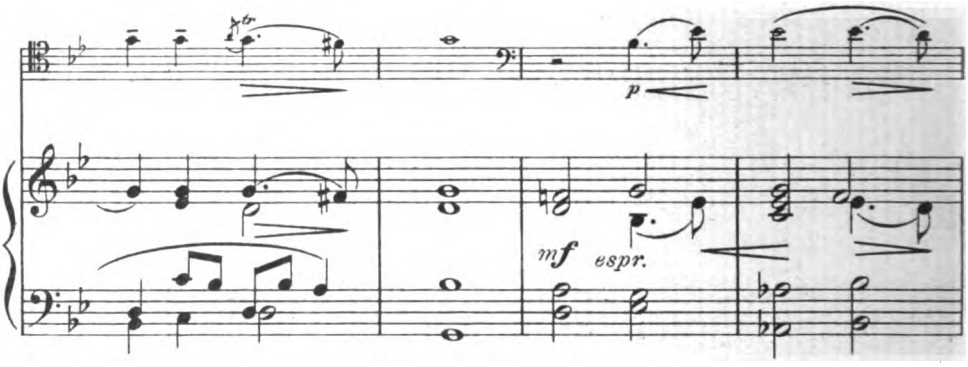
August Kühnel

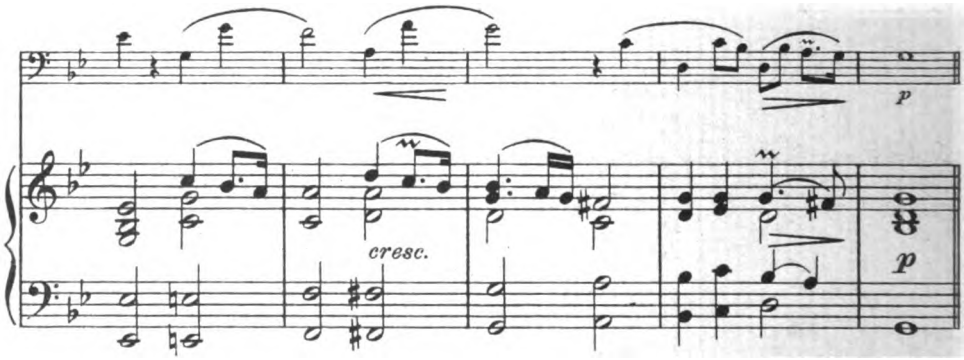


Mit Genehmigung des Verlags „Dreililien" in Berlin-Halensee
Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

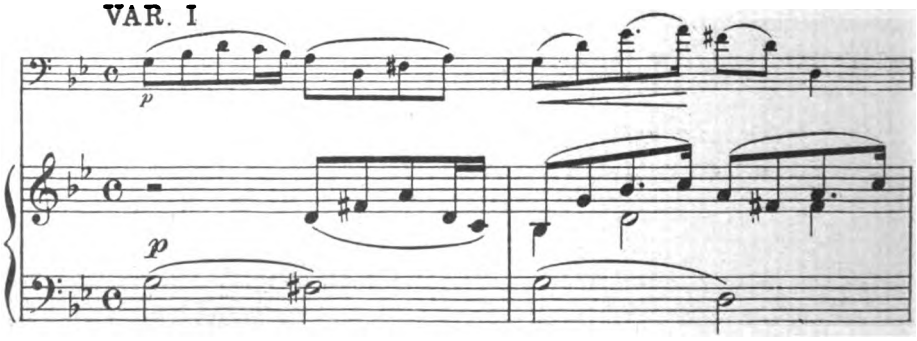
Digitized by Google



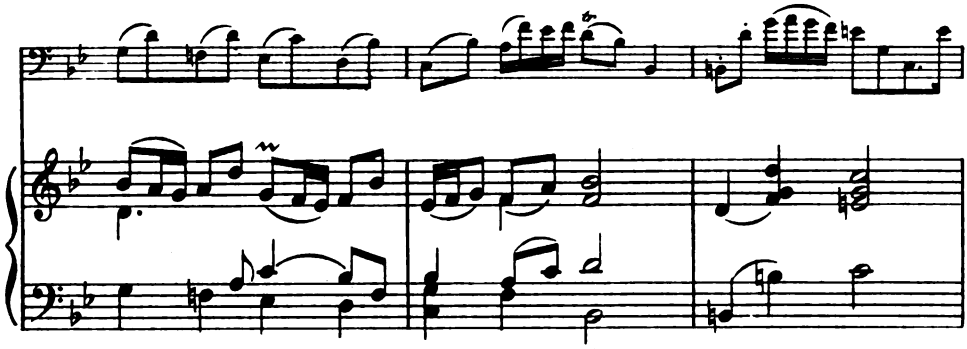


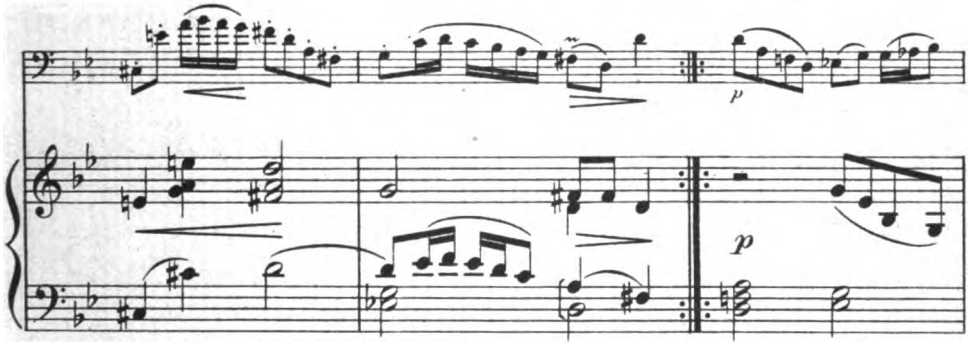


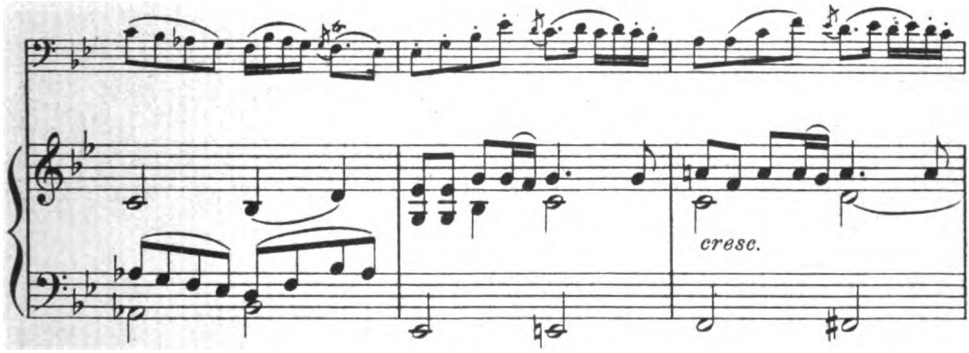
VAR. I

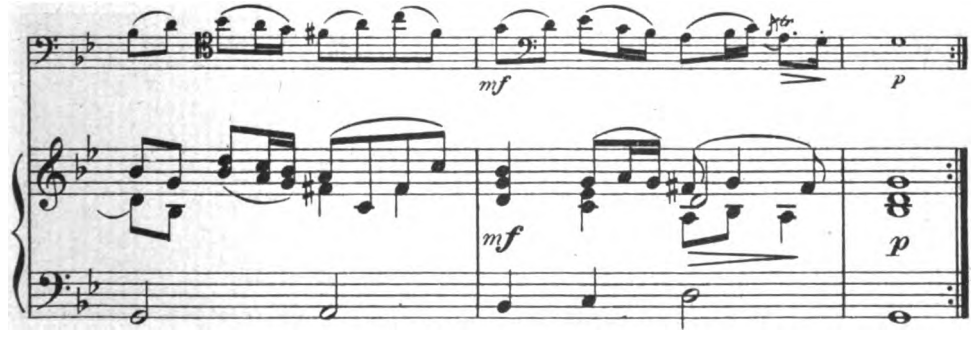


Digitized by Google







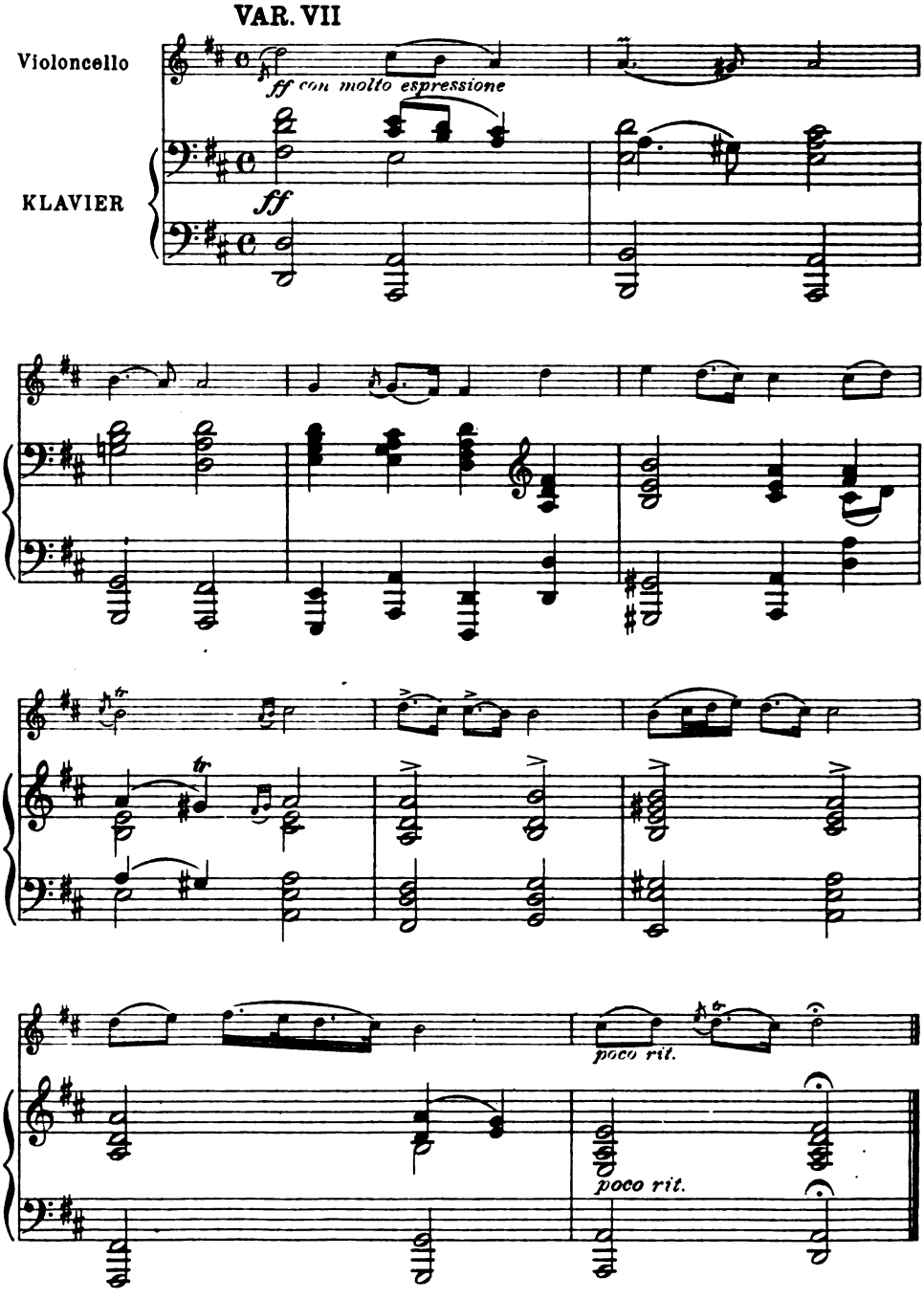


Digitized by Google

August Kühnel

SONATE in D dur

VAR. VII



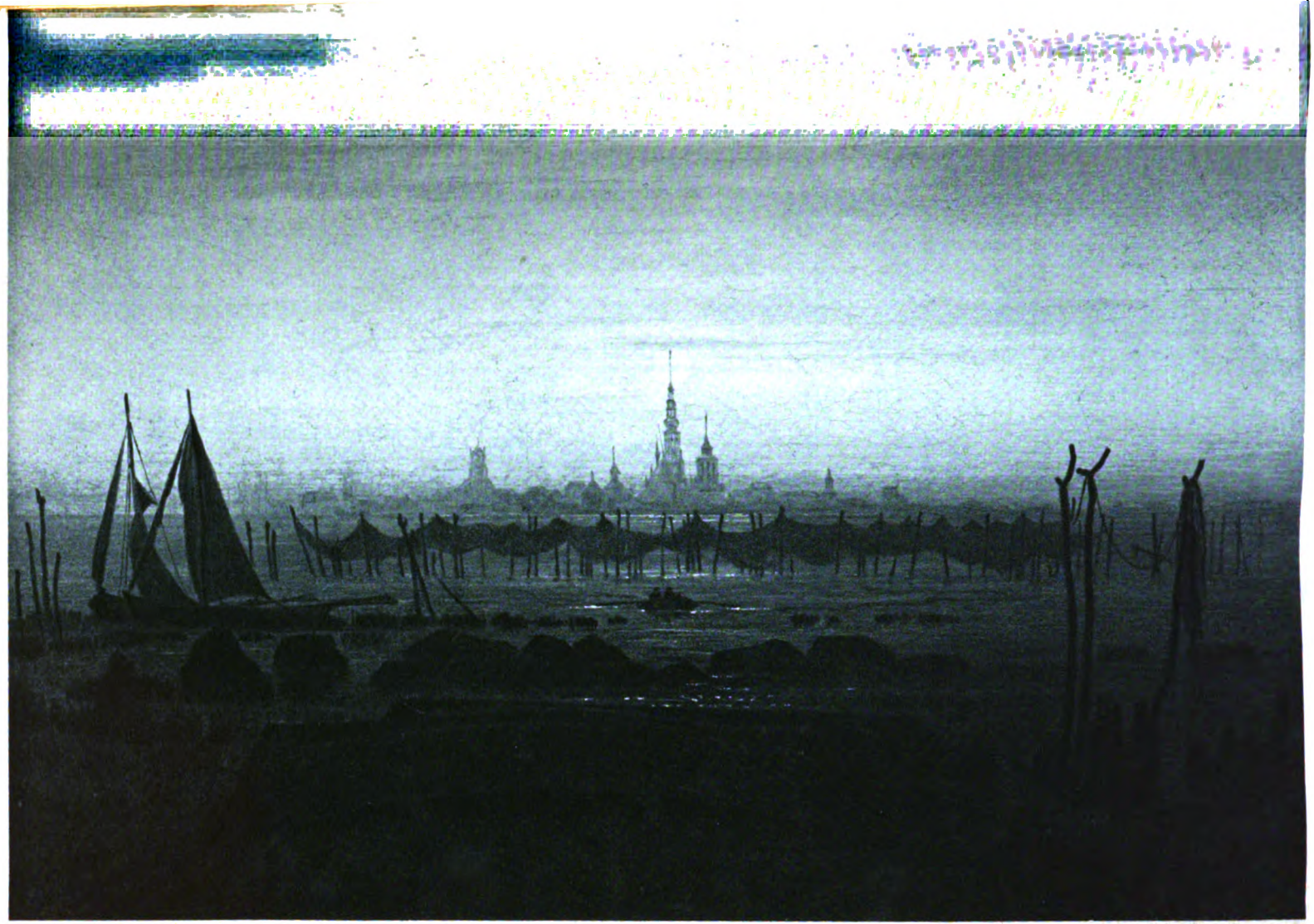
Mit Genehmigung des Verlags „Dreililien" in Berlin-Halensee

57295

Stichu Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google



K D FRIEDRICH

Digitized by Google

Die Grossen und d[illegible]

[illegible] Zeiten [illegible]
Zufall einmal [illegible], [illegible]
Talente [illegible] [illegible]
Stoffe, in [illegible]
Zeitgenossen [illegible]
Anregung [illegible]
[illegible], [illegible]
[illegible]
[illegible]
[

Digitized by Google

Erstes Septemberheft 1905

18ter Jahrgang Heft 23

Die Grossen und die Kleinen

„Große Talente stammen von Gott, kleine vom Teufel", hat Hebbel einmal gesagt, und er hat dann auch das Elend der kleinen Talente oder doch einer bestimmten Art von ihnen in einem seiner Aufsätze, in „Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zueinander?" näher beleuchtet. „Die triviale Naivität", schreibt er, „wurzelt im vollständigsten Erkenntnismangel und wird nur durch diesen, nur durch das, was ihr fehlt, in Tätigkeit gesetzt. In ihm feiert die Natur den possierlichsten ihrer Triumphe und erreicht durch Versagen und Nehmen, was sie durch Gewähren und Geben nie erreichen wird: unerschütterliche Selbstgefälligkeit und unerschöpfliche Produktivität. Ihr beweist die Abwesenheit einer Eigenschaft immer die Anwesenheit einer andern; die Leere an allem idealen Gehalt zum Beispiel die Fülle konkreten Lebens.* Sie weiß von keinem Gesetz, weil kein Gesetz auf sie rechnet, und kann sich deshalb auch an keins stoßen; sie soll nur spielen, und sie spielt das Königsspiel in dem schrankenlosen Bereich des Nichts. Desungeachtet erlaubt sich die Natur nicht etwa bloß einen neckischen Scherz mit ihr, sondern erfüllt eine mütterliche Pflicht gegen sie, wenn sie das Licht von ihr abhält. Uebergehen konnte sie sie nicht, sie war möglich und darum notwendig, aber eben, weil sie ihr alle und jede Ausstattung für Tat und Wirkung vorenthielt, war sie ihr einen Ersatz in erhöhtem Selbstgenuß schuldig, und den hat sie. Freilich gibt es auch, und das ist natürlich, da ja jede Stufe weiterführt und sich alle Uebergänge ineinander verlaufen, in dieser trivialen Naivität Grade, und es finden sich Individuen, die zuweilen eine Ahnung des inneren Defizits durchfröstelt; so haben wir jetzt in Deutschland einen erwachten Iffland,** der sicher mehr ist, wie der frühere schlafende, und der doch wie weniger aussieht, weil er sich selbst bezweifelt. Doch das geschieht nur in einzelnen seltenen Momenten, und von einem Durchbruch der Erkenntnis ist nicht die Rede, sie unterdrücken ihn mit Gewalt. Der fliegende Fisch tröstet sich, wenn er wieder heruntertaumelt: ich bin der Bruder des Adlers wie des Leviathans zugleich, und die Fledermaus denkt: mir gehört

---

* Im Hinblick auf manche moderne Talente wäre das umgekehrte Beispiel zu bringen: Mangel an konkretem Leben soll Stärke des idealen Gehalts beweisen.

** Zielt auf Gutzkow.

Digitized by Google

der Tag wie die Nacht. Dennoch tritt solchen Individuen gegenüber unbedingt die Zurechnung ein, die bei den übrigen noch unter sie gestellten wegfällt; denn wenn sie ein mangelhaftes Talent, dessen Lückenhaftigkeit sie ungleich diesen selbst fühlen, mit entschlossener Resignation wegwürfen, so könnten sie sich als Geister vollenden und aus den letzten Produzenten die ersten Kritiker werden. Sie ziehen vor, sich und die Welt zu betrügen, und büßen als Menschen, was sie als Künstler verbrachen, da ästhetische Sünden so gut wie moralische ethische Nachwirkungen haben, wenn sie auch keine Strafen nach sich ziehen, sondern nur innerlich am Kern des Wesens zehren. Hier gilt Schillers Ausspruch: »Das kleine Ich, was sich nicht so weit zu erweitern vermag, daß es dem Ideal genügt, verengert das Ideal nach sich.« Das ist ein Frevel, aber doch gewiß auch ein Fluch!"

Man wird diesen Hebbelschen Ausführungen zugestehen müssen, daß sie manche kleinen Talente und die ihnen drohende Gefahr richtig zeichnen, wie sie denn auch wegen der hohen ethischen Anforderungen, die sie zum Schlusse stellen, zumal in unserer Zeit immer wieder einmal zitiert zu werden verdienen. Doch wird man sich nicht zu der ihnen zugrunde liegenden Anschauung, daß kleine Talente eigentlich überflüssig seien, und weiter, daß das kleine Talent mit Notwendigkeit entweder blind selbstgefällig sei oder der Lüge verfalle, zu bekennen brauchen, das sind Hebbelsche Einseitigkeiten. Sie finden auch schon an anderen Orten der Werke des Dichters ihre Ausgleichung, so, wenn er in dem „Komma im Frack" sagt: „Die Kunst drängt nach ihrem ewigen Entwicklungsprinzip zunächst unaufhaltsam zur Spitze und verweilt auf den untergeordneten Stufen nicht länger, als sie durchaus muß, um ihre Kräfte zu erproben und auszubilden. Wenn sie aber auf der Höhe angelangt ist, steht sie ebensowenig still, um nun fort und fort Universalschöpfungen zu produzieren oder, wie Gott der Herr nach der Hervorbringung des Menschen, zu feiern, sondern sie mißt den ganzen Weg zurück und vertieft sich, in treuem Ernst nachholend, was sie in der ersten Begeisterung übersprang, bei jedem Schritt inniger ins Detail. So entspringt das Genre und mit ihm die einzige Quelle ästhetischen Genusses für alle diejenigen, die nicht imstande sind, ein Ganzes aufzufassen und in sich aufzunehmen, wohl aber, sich am Einzelnen zu erfreuen." Bei dieser Auffassung der künstlerischen Entwicklung, die durchaus geschichtlich zu belegen ist, kommt auch das kleine Talent zu seinem Recht: Nicht nur darum, weil es möglich ist, ist es notwendig, nein, es gelangt auch zu Tat und Wirkung, indem es eben erstens auf untergeordneten Stufen die Kräfte mit erprobt und ausbildet und zweitens bei der Nachholung der übersprungenen Stufen, der Entwicklung des Genres, um Hebbels recht gute Wendung zu gebrauchen, bestimmte Spezialitäten in Angriff nimmt, Spezialität wird. Um einige Beispiele zu geben: Allerdings drängt die Kunst zunächst unaufhaltsam zur Spitze, von Immanuel Pyra geht es in zehn Jahren zu Klopstock, ebenso rasch von Gottsched und Liscow zu Lessing und von Gleim zu Wieland, aber darum sind die Pyra, Gottsched, Liscow, Gleim und die neben ihnen stehenden Leipziger und Hallischen Dichter nicht überflüssig, jedes auch der kleinen Talente erfüllt zunächst seine Aufgabe. Auch von Clau-

Digitized by Google

bius und Hölty zu Goethe ist der Weg räumlich nicht allzuweit, ja, überhaupt wird die Goethe-Schiller-Höhe verhältnismäßig rasch erreicht — die Hebbelsche Anschauung ist hier schwerlich zu widerlegen —, doch aber gelangt das kleinere Talent auf den untergeordneten Stufen voll zur Wirkung und zu besonderer Bedeutung. Nach der erreichten klassischen Höhe übernehmen dann die Romantik und auch der Realismus unbedingt die Ausfüllung der Lücken, die erstere bringt die Kehr- und Nachtseite zur Geltung, der letztere vertieft sich ins Genre. Gewiß, auch die Entwicklung geht weiter, es ist kein bloßes Nachholen, kommen doch auch wieder ganz große Talente empor. Aber vielleicht ist doch der Satz im ganzen richtig, daß das neunzehnte Jahrhundert große deutsche Stammesdichter um die allgemein deutschen Klassiker herum gereiht habe. Innerhalb der Romantik und des Realismus leisten die Kleinen dann auch wieder die vorbereitende und die im besondern nachholende Tätigkeit: Es gibt, um nur ein Beispiel zu geben, Talente, die auf den großen Jeremias Gotthelf hinweisen (Ulrich Hegner ist bis zu gewissem Grade so einer), dieser bedeutet dann aber eine verhältnismäßig rasch erreichte Spitze, und noch die Heimatkünstler haben die von ihm übersprungenen Stufen nachgeholt. So ist, um auf ein anderes Beispiel hinzuweisen, auch Friedrich Nietzsches „Zarathustra" von Spittelers „Prometheus und Epimetheus" von Lipiners „Entfesseltem Prometheus" „kurz" vorbereitet und wird dann von den modernen Symbolisten „lang" nachgeholt — vielleicht haben wir in jener Hebbelschen Ausführung in der Tat ein Gesetz.

Jedenfalls haben wir nun aber, was die kleinen Talente anlangt, festen Boden unter den Füßen. Wir wollen das Teleologische nicht übertreiben, wollen nicht von jeder Begabung behaupten, daß sie den oder jenen Zweck habe, aber daß jede echte Begabung, und sei sie noch so klein, Lebensrecht und sozusagen den festen Fuß in der Natur habe, darf doch als sicher hingestellt werden. Wie steht es nun mit der „trivialen Naivität" der kleinen Talente? Hebbel hat in dem zuerst zitierten Aufsatz die Behauptung aufgestellt, daß sich Kraft und Erkenntnis beim Dichter genau entsprechen, und dieser Satz hat jedenfalls die innere Wahrscheinlichkeit für sich. Also ein großes Talent hat eine große und weite ästhetische (man braucht sich hier aber nicht auf die Aesthetik zu beschränken) und ein kleines Talent hat nur eine beschränkte Erkenntnis; die Gesetze der Kunst und das Gesetzmäßige der Welt, so kann man es auch ausdrücken, werden vom Dichter und Künstler nur nach Maßgabe des ihm verliehenen schöpferischen Talentes erkannt. Vielleicht darf man noch hinzufügen: auch die Erscheinungen der Kunst, die Kunstwerke, die Werke anderer werden nur insoweit richtig erkannt. Aber verdient diese Beschränktheit den Namen „triviale Naivität"? Innerhalb seines Kreises kann das kleine Talent doch gewiß sehr gut und scharf sehen, darauf beruht ja eben seine Bedeutung und die Möglichkeit, eine Spezialität zu werden. Und wir glauben, die Selbsterkenntnis, die Erkenntnis der Bedeutung des eigenen Kreises ist jedenfalls nicht absolut ausgeschlossen, die unerschütterliche Selbstgefälligkeit ist nicht geradezu Bedingung für die Existenz und das Schaffen des kleinen Talentes, wenn sie

Digitized by Google

manche auch zweifellos haben, ebenso ist die Erkenntnis der eigenen Grenzen nicht immer niederschlagender Natur, sondern trägt oftmals den Charakter gesunder und kräftiger Resignation. Man sagt sich: das kann ich, das hat mir Gott gegeben, das kann ich nicht, aber ich fülle doch meinen Platz aus. Ja, der Entschluß der Resignation kann bei den kleinen Talenten unter Umständen eine sittliche Tat werden, die ihr ganzes Schaffen hebt, der Uebergang von der Produktion zur Kritik ist keineswegs immer nötig, übrigens oft auch gar nicht möglich, da es zum großen Kritiker auch noch spezifischer Begabung bedarf, so sicher anderseits auch eine poetische Begabung (vgl. Lessing, Gutzkow, Fr. Th. Vischer usw.) vorhanden sein muß. Kurz, wir sind, um derb zu sprechen, nicht der Ansicht, daß die kleinen Talente immer „dumme Kerle" sind, wir halten sogar dafür, daß sie in der Regel eine Ahnung des Höheren, eine instinktive Empfindung haben dafür, was groß und gewaltig in ihrer Kunst ist. Um so mehr drängen wir natürlich auf Selbstzucht, auf weise Beschränkung im Schaffen, auf Bescheidenheit gegen den Vordermann, wie Hebbel selbst sagte, wie er sie in seinem „Michelangelo" forderte. Wie hätte Hebbel das tun können, wenn er ein für alle Mal von der Unverbesserlichkeit und — der Ueberflüssigkeit des kleinen Talentes überzeugt gewesen wäre?

Gehen wir nun noch einmal wieder auf das praktische Gebiet und in die Wirklichkeit hinüber, so sehen wir bald, daß sich die Dinge wirklich so verhalten, wie wir sie hier dargestellt haben, daß selbst die bösen Fälle oft günstiger liegen, als es den Anschein hat. Nehmen wir Gutzkow, auf den Hebbel ja mit der Bemerkung von dem erwachten Iffland zielte. Ja gewiß, er war ein eitler und neidischer Geselle, er hat auch Größeres versucht, als er leisten konnte, aber mit Recht rühmte Gottfried Keller seine merkwürdige Durchdringungs- und Anempfindungskunst, und seinen Platz in der literarischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts hat er, auch ohne daß er, wie Hebbel wollte, sich auf Kritik beschränkte. Jedenfalls hat er auch schwer gebüßt, die Bemerkung Hebbels über die ästhetischen Sünden, die zur ethischen Schuld werden, ist richtig — doch das ist ja auch wieder eben das Leben, die Natur kommt ohne diese Uebergangs- und Halbnaturen nicht aus. Vielen kleineren Talenten bereitet sie aber auch ein glücklicheres Los. Es liegt nahe, an Peter Cornelius zu erinnern, dessen Briefe ja kürzlich erschienen sind und eine ganz klare Einsicht in sein Wesen und Schaffen geben. Er wußte selbst, daß er kein Großer war, er konnte Große wie Hebbel und Wagner nicht voll würdigen, aber die instinktiv richtige Anschauung von ihnen hatte er doch und er beugte sich ihnen. Wiederum ließ er sich aber in seinem eigenen Schaffen von ihnen nicht beirren, und so schuf er seine Opern und seine Lieder, die neben der Welt Wagners selbständig dastehen. Aehnliche Erscheinungen haben wir in der deutschen Literatur; manche, ja selbst viel kleinere Talente erzwingen sich noch Geltung und Achtung. So sind Erzähler wie Ludwig Storch, Friedrich Gerstäcker zweifellos ihrer Zeit mit Recht wertvoll gewesen, so haben Lyriker wie Ludwig Eichrodt und Hermann Allmers neben ihrer örtlichen auch noch allgemeine Bedeutung dadurch, daß sie in der Geibel- und Scheffelzeit

Digitized by Google

einen selbständigen Ton festhielten. Ueber die örtlichen Talente und ihre Notwendigkeit soll hier nicht erst ausführlicher gesprochen werden: Selbstverständlich, nicht bloß verbreitend und nachholend wirkt das kleinere Talent, sondern auch ausbreitend und lokalisierend. Es gibt Schillerianer in Kurland und Oesterreich, und gewiß sind sie auch, wenn man schon Schiller selbst genießt, noch von Wert, als Zeugen von dessen Macht, als Spiegel seiner Wirkung auf ein bestimmtes Volkstum, als Führer zu ihm, zumal für die Jugend. Aber überhaupt kann die lokale Variante auch eigenen Wert besitzen. Selbst der ernste Dilettantismus ist von diesen Gesichtspunkten aus nicht immer zu verwerfen. Zu verwerfen sind nur die freche Talentlosigkeit, die sich Erfolge ergaunert, und das Plusmachertum, das ohne gehaltlichen Untergrund rein formal „nachmacht".

Die Kehrseite der Medaille wollen wir freilich auch nicht vergessen: So gewiß das kleine Talent, wenn es seine Grenzen kennt, ersprießlich wirken kann, so sicher schadet es auch, wenn es über seine Grenzen hinausstrebt und die Großen verdrängen, sich an ihre Stelle setzen will. Alle Entschuldigungen, die es da gibt, wollen wir ihm gerne zuteil werden lassen: die Resignation ist oft schwer, es ist ein Fluch, das eine zu haben und das andere nicht. Dennoch müssen wir Selbsterkenntnis, Verantwortlichkeitsgefühl, Respekt vor dem Vordermann unter allen Umständen verlangen, im Interesse des kleinen Talentes selbst; denn es richtet sich sonst, da sich ja eben ästhetische Sünden ethisch rächen, auch menschlich zugrunde. Man könnte hier von Grabbe reden, der zwar nur ein kleines Talent war im Vergleich mit den großen, denen er sich gleichstellen wollte — bekanntlich polemisierte er gegen Shakespere —, aber Beispiele sind am Ende nicht einmal nötig, da sie heute, wo die ganz Großen fehlen, jeder Tag bringt. Wer kennte nicht den Epiker oder Lyriker, der absolut Dramatiker sein will, wer nicht das bescheidene Erzählertalent, das große Romane zusammenzuschreiben sich gedrungen fühlt! Und wie vortrefflich verstehen es die Kleinen, aus der Abwesenheit einer Eigenschaft, nach Hebbels Ausdruck, die Anwesenheit anderer zu folgern, ihr Nichtgestaltenkönnen durch sogenannten Idealismus zu verschleiern usw. Da bringt es einer fertig, die dichterische Kraft, die eigentlich schöpferische Begabung, die den Dichter macht, zugunsten der geistigen Ideen und der „Liebe", die jeder Nichtdichter auch haben kann, abzusetzen, zu tun, als ob sie und das Technische, das man lernt, ein und dasselbe wäre, nur weil seine eigene schöpferische Begabung nicht reicht, weil er selbst keine Menschen hinstellen kann — und was dergleichen Kunststücke mehr sind, die doch zuletzt nur die Unverständigen noch mehr verwirren, aber keinen Kunstverständigen täuschen. Wir wiederholen es: ein ungenügendes Talent ist unter Umständen ein Fluch, und man darf Mitleid mit einem solchen haben, man soll es nicht zu scharf verdammen, soll gerade hier das Positive anerkennen. Dennoch soll man auch nie verhehlen, daß die einzige Rettung für die Kleinen Selbsterkenntnis und womöglich noch Begeisterung für die Großen ist, die ja das eigene Schaffen nicht gleich aufzuheben braucht. Und neben der Begeisterung für die Großen Respekt vor dem Vordermann, wie ihn Hebbel in seinem „Michelangelo" predigt:

Digitized by Google

„Ihr tragt die Schuld an jenen ab,
Der euch zunächst steht und als Stab
Euch dienen soll, der an seinem Ort
Dem Höhern und so fort und fort,
Bis es der Höchste den Göttern bringt.
Und wer ein Glied nur überspringt
In dieser Kette, der zeigt auch klar,
Daß er von jeher ein Heuchler war."

Leicht ist die Selbstbescheidung ja nicht, und ohne Menschliches, Allzumenschliches geht es nicht ab im Leben, aber die Forderung ist niemandem zu erlassen, und das Heil der Kleinen wie der Großen liegt zuletzt immer in ihrer Erfüllung, in der Wahrheit.

Adolf Bartels

Gedichte in der Volksschule

2. Schwabenstreiche

Zwölf- und dreizehnjährige Knaben sollen die „Schwabenstreiche" von Uhland lernen. Das Gedicht wird mit Beziehung zum Geschichtsunterricht dargeboten. Aber nicht so, daß man das Gedicht benützt, um eine Wiederholung des Gelernten daran anzuknüpfen. Etwa: Kaiser Rotbart. Wer war das? Wann regierte er? Aus welchem Hause? Vorgänger? Nachfolger? Deren Regierungszeit? Welcher Kreuzzug ist gemeint? Wann war er? usw.

Umgekehrt halte ich es für richtiger: Nicht die Gedichtsstunde dient der Geschichte, sondern in der Geschichtsstunde bereite ich — unmerklich für die Schüler — das Gedicht vor. Wenn ich Barbarossas Kreuzzug behandle, so spreche ich auch von teilnehmenden Schwaben, ich schildere die Rüstung eines Ritters, die so schwer war, daß er ein tüchtiges Pferd haben mußte, er mußte Reiter (= Ritter) sein. Wie lästig und mühsam war es erst in der Hitze zu gehn! Ich schildre Klima und Landschaft von Kleinasien. Wüste. Steingeröll. Kein Gras. Kein Quell oder Bach. Wasser fern im Palmenhain, in Zisternen bei den Häusern. Türken werden geschildert. Gebauschte Hosen, unten eng, bunter Gürtel mit Dolch, Turban mit Haarstutz, krummer Säbel. Wenn alles dies Anschauung geworden ist, besteht für das Verständnis des Gedichtes keine Schwierigkeit mehr. Ich trage es nun in der Deutschstunde vor.

Wer seine Jungens gut in Zucht hat und als Persönlichkeit (d. h. nicht bloß wegen des Amtes) unantastbare Respektperson ist, kann sich hier volle Freiheit nehmen und die „Schwabenstreiche" recht dramatisch vorführen. Es gehört allerdings viel Takt dazu; denn die Grenze zum Lächerlichen nur um einen Fuß breit überschritten — und alles ist verdorben.

„Deß Rößlein war so krank und schwach, er zog es nur am Zaume nach." Mit allen Mitteln: Gebärde, Ausdruck, müdem, schleppendem Tonfall muß die Anschauung hervorgerufen werden. Ein geschickter Zeichner wirft mit ein paar Strichen das Bild an die Tafel. Sonst malt man es in die Luft: das müde Pferd, die Vorder-

Digitized by Google

beine knickerig, stolpernd, Kopf und Hals lang vorgestreckt, weil der Ritter das Pferd an der Leine (am Maul) hinter sich herzerrt.

Hier kann ich auch (ausnahmsweise im Gedicht!), um die Sache für die Knaben noch eindringlicher zu machen, die Situation schildern. Aber diese Schilderung muß kurz und schnell, beiläufig und doch so interessant sein, daß sie das Gedicht nicht eigentlich unterbricht. Das Oede, Weite, Einsame, Schattenlose. Kein Gras. Steine im Weg zum Stolpern. — Das Roß! Kein Helfer, sondern Last. Weit zurückgeblieben. Niemand mehr vom Zug zu sehen. Wilde Tiere der Wüste! Hyänen, die von ferne folgen, um das Pferd zu zerfleischen. Räuber! Feinde: Türken! „Mag das Roß bleiben, wenn es zu schwach ist. Du hast ja Mühe, daß du dich selbst rettest!" Klingt's nicht so? Der Ritter aber wirft den Kopf trotzig zurück, blickt sich drohend um, als wollte er den sehen, der ihm so Treuloses riete, klopft dann dem Gaul auf den Hals und redet ihm zu. Das Tier leckt ihm die Hand wie ein Hund. Vorwärts! „Er hätt' es nimmer aufgegeben und kostet's ihm das eigne Leben!" Hier muß die trotzige, zähe Treue des Schwaben ernst, warm und willensstark klingen. Der Ernst des Gelübdes: „und kostet's ihm das eigne Leben" darf nicht wie eine Phrase verklingen. Aus der tiefen Ergriffenheit des Lehrers muß es auf die Buben überschauern. Da muß Gesicht, Haltung, Faust, Tonfall den ehrlichen starken Entschluß des Treuen fühlen lassen.

„So blieb er bald ein gutes Stück hinter dem Heereszug zurück." Dann den köstlich anschaulichen Rhythmus, recht deutlich, klar, doch sehr schnell und den Galopp der Heransprengenden markierend: „Da sprengten plötzlich in die Quer fünfzig türkische Reiter daher!" in atemloser Hast: „die huben an auf ihn zu schießen, nach ihm zu werfen mit den Spießen". Die Knaben müssen ganz in den Bann der plötzlichen Gefahr hineingezogen werden. Handbewegungen machen die fliegenden Pfeile und Speere deutlich . . . Eine kurze Pause, mit der man wieder die Partei wechselt. Langsam, aber durchaus nicht komisch: „Der wackre Schwabe forcht sich nit". Gerade lebhaftere Lehrer verderben mit dieser Zeile und den folgenden meist das Gedicht, indem sie hier den Ton dem Kasperltheater annähern. „Ließ sich den Schild mit Pfeilen spicken und tät nur spöttisch um sich blicken." Hat das Gemüt die Stelle tief empfunden: „Er hätt' es nimmer aufgegeben, und kostet's ihm das eigne Leben!" hat man in der Liebe, Dankbarkeit und Treue auch dem Tiere gegenüber den tiefen Ernst dieser männlichen Natur gespürt, so wird man auch hier den Ernst fühlen lassen. Je oberflächlicher dagegen und je billiger das „spöttisch um sich blicken" ist, desto weniger wird die Gefahr gefühlt, desto weniger wird die Tat eine Heldentat. Man muß in dem „spöttisch" den Ingrimm des Einsamen und Schmachtenden spüren. Nun wieder schneller: „Bis einer, dem die Zeit zu lang, auf ihn den krummen Säbel schwang". Hier ist der Höhepunkt. Man muß das Erwachen des jähen Zornes echt, natürlich, aber sehr dramatisch geben. Mimik. Erstaunen. Der Lehrer steht vom Stuhl auf. Aufdämmerndes Verständnis auf seinem Gesicht. Er reckt sich auf, und jetzt ist Mut, Kraft und leuchtender Zorn aus seinem ganzen Wesen zu fühlen. Endlich ringt es

Digitized by Google

sich los: „Da wallt dem Deutschen auch sein Blut", und es schüttelt den ganzen Menschen vor innerem Grimm. „Er trifft des Türken Pferd so gut. Er haut ihm ab mit einem Streich die beiden Vorderfüß zugleich." Das wird dramatisch deutlich gemacht. „Als er das Tier zu Fall gebracht, da faßt er erst sein Schwert mit Macht!" Hier faßt's der Lehrer wie mit beiden Händen. Die Kinder müssen von der Gewalt der Situation so ergriffen werden, daß sie dann gut verstehen: „Da packt die andern kalter Graus", was schnell, mit aller Angst von Flüchtenden gesagt werden muß, den Kopf in den Schultern geduckt, mit scheuem Zurückblicken, die Hände zitternd.

Bei einigem Geschick ist die Wirkung des Gedichts auf Knaben sehr stark. Die Methode, den Vortrag einzustudieren ist dieselbe wie beim „Heidenröslein": immer von der Anschauung aus den richtigen Ausdruck herauszulocken. Max Alfred Vogel

Franz Liszts Gesammelte Schriften und Briefe

Von Franz Liszt sind im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen: 6 Bände Gesammelte Schriften und 12 Bände Gesammelte Briefe. Niemand, der die Verhältnisse kennt, wird behaupten wollen, daß dieses geistige Kapital bisher auch nur in einigermaßen entsprechender Weise verwertet worden sei. Die folgenden Zeilen sollen helfen, daß dieser Teil des Lebenswerkes eines der bedeutendsten Geister des 19. Jahrhunderts auch in weiteren Kreisen etwas mehr Beachtung finde. Seltsam bleibt es ja, daß selbst die meisten Fachmusiker daran vorübergegangen sind. Gründe und Folgen dieser Tatsache werden bald zu erklären sein. Der Umfang des vorliegenden Materials — es handelt sich um zirka 5600 Druckseiten — zwingt zur Beschränkung auf das Wesentlichste. Es kommt mir darauf an, den allgemeinen Wert und die Bedeutung dieser schriftlichen Dokumente für die Kunstpflege der Gegenwart und Zukunft klarzulegen und durch kurze Hinweise den gebildeten Kunstfreunden anzudeuten, wo sie die wichtigsten, auch für den Laien bequem zugänglichen Anregungen zu suchen haben. Bisher hat wohl viele die Fülle der Gesichte abgeschreckt; an manchem sind die Leser auch vorübergegangen, weil sie hinter dem Titel der einzelnen Schriften nicht das vermuteten, was sie tatsächlich enthalten; schließlich hat auch Liszts Darstellungsweise beim flüchtigen Lesen wohl oft befremdet, weil man gerade beim Beginn der Lektüre in eine ungünstige Gegend seiner Schriften geriet.

Man darf den Schriften gegenüber — von diesen reden wir zunächst — nicht vergessen, daß sie Uebersetzungen sind. Das hat stets seine Nachteile, besonders, wenn es sich um Uebersetzungen aus dem Französischen handelt, und zwar aus dem Französischen der Romantik vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Dieser Stil, noch dazu aus der Feder eines außerordentlich lebhaft empfindenden Musikers, klingt in deutschen Abhandlungen zunächst ungewöhnlich. Wagner hat selbst einmal an Liszt geschrieben: „Deinen Stil kann derjenige nicht begreifen, der die Musik nicht begreift: wie Du

Digitized by Google

aber die Empfindungen genau und scharf mit Worten auszudrücken weißt, die eben nur die Musik in uns zu erregen vermag, dies erfüllt jeden mit Entzücken, der eben jene Empfindungen selbst fühlte, für sie aber noch keine Worte fand!" Liszt gehört zu den Künstlern, die über künstlerische Dinge nicht nüchtern reden können, sondern die mit poetischem Enthusiasmus — nicht zu verwechseln mit unklarem Gefasel — das verkünden müssen, was sie innerlich erlebt haben. Seine Sprache ist dazu geschaffen, mit fortzureißen. Die für einen Musiker seiner Zeit bedeutende Höhe seiner Bildung, der Schwung seiner Phantasie und das Feuer seiner Ueberzeugung geben seinen Aufsätzen literarischen Wert. Zweierlei kann hie und da abschreckend wirken. In den Einleitungen besonders und bei Darlegungen allgemein-ästhetischer Natur wird Liszt öfters breit, um deutlich zu sein. Man darf nicht vergessen, daß es sich um Aufsätze handelt, die vor fünfzig bis siebzig Jahren geschrieben sind, in denen also Anschauungen, die uns jetzt ganz geläufig sind, neu waren und darum ausführlich begründet werden mußten. Man lasse sich also durch derartige Partien nicht abhalten, vorwärts zu dringen. Schon manche, die deswegen die Lektüre Lisztscher Schriften aufgegeben haben, sind um künstlerische Anregungen und Genüsse gekommen!

Das zweite, was bei Liszt verwirrt, sind die Ueberschriften. Wer nicht Fachmann ist, sagt sich: Warum soll ich einen Aufsatz über Montecchi und Capuletti oder über die Favoritin lesen? Fast alle Aufsätze Liszts enthalten aber viel mehr, als die Ueberschrift verspricht. Ueberall finden sich allgemein-künstlerische Gedanken und Anregungen, gerade zum Beispiel in den wenig gelesenen Aufsätzen über jetzt vergessene Opern.

Bezeichnend für das ganze Wesen Liszts ist, daß er, abgesehen von den Reisebriefen, die persönliche Bekenntnisse enthalten, so gut wie nie von sich spricht, dagegen für alles, was dem Fortschritt in der Kunst dient, mit lebendiger Begeisterung eintritt. Das macht die Schriften, die man den Musikern der Gegenwart direkt als Schule idealistischer Kunstauffassung zur Lektüre empfehlen kann, so bedeutungsvoll. Sie sind Zeugen einer leider bei den Musikern mehr und mehr absterbenden Geistesrichtung. Ihre Grundgedanken sind: Die Kunstpflege ist eine der höchsten geistigen Betätigungen des Volkes. Sie ist darum idealistisch rein zu erhalten. Ihr größter Feind ist der Geschäftsgeist, der Geist des Handwerks. Der Musiker sei nicht nur Fachmann, sondern Mensch. Nur das Menschliche, nur das Leben selbst hat Wert für die Kunst. Darum muß der Musiker heraus aus seiner Isolierung. Er bedarf einer großen, allgemeinen Bildung. Er muß frei sein von Mode- und Geschäftsgedanken. Die verschiedenen Phasen der Kunstentwicklung sind nichts anderes als eine immer weiter gehende Eroberung des Geistigen im Menschen für die Kunst.

Ich denke: Schriften, in denen solche Gedanken leben, sind uns gerade heutzutage nötig zur Reinerhaltung der Kunst. Geistige Führer haben wir nicht mehr in der Musik. Das, was jetzt auf dem Musikmarkt getrieben wird, hat mit dem Geiste jener Zeit wenig mehr gemein; also lassen wir, da die Menschen fehlen, die Werke

Digitized by Google

und Schriften der Wagner, Liszt, Bülow und Cornelius wirken, bis wieder bessere Tage für die Kunst kommen, bis man unter Fortschritt wieder das versteht, was der Lisztsche Kreis darunter verstand: Sieg des Echten und Großen über die Mode- und Alltagsware!

Der erste Band der Schriften enthält eine Uebersetzung von Liszts Essai über Chopin. Wem's keine Mühe macht, der wird gut tun, diesen in der (ebenfalls bei Breitkopf & Härtel erschienenen) Original-Ausgabe zu lesen, um zum rechten Genuß der Schreibweise Liszts zu kommen. Das Buch enthält keine Biographie Chopins, enthält sogar biographische Angaben, die nach neueren Untersuchungen nicht stimmen. Das ist nebensächlich, denn die Schrift will das Verständnis der menschlichen und künstlerischen Natur Chopins erschließen. Und dies brauchen nicht nur diejenigen, die Chopin selbst spielen, sondern auch die, die ihn hören wollen. Ich bin überzeugt, daß besonders die gebildeten Kunstfreunde mit ganz andern Sinnen in den Vortrag Chopinscher Werke eindringen werden, wenn sie dieses Buch Liszts gelesen haben. Bei kaum einem anderen Komponisten ist es so notwendig, sich die uns Deutschen fremde Kultur zu vergegenwärtigen, um die aus ihr erwachsenen Werke mit all ihren Tiefen und Schönheiten verstehen und genießen zu können. Auch vom rein schriftstellerischen Standpunkte aus sind diese Schilderungen polnischen Wesens — mögen sie von dem Künstler Liszt auch in eine höhere Sphäre gerückt sein — den Gebildeten als künstlerisch außerordentlich wertvolle Lektüre zu empfehlen. Vor allen Dingen aber allen, die zu der Musik des heutzutage ja meist viel zu oberflächlich gekannten Polen ein wirklich inneres Verhältnis gewinnen wollen.

Der zweite Band der Schriften „Essays und Reisebriefe eines Bakkalaureus der Tonkunst" ist der, den ich für die Einführung in Liszts Schriften am geeignetsten erachte. Nichts ist charakteristischer für den Geist, der die Massen der Musiker und Musikfreunde beherrscht, als daß dieser 1881 erschienene Band noch immer in der ersten Auflage vorhanden ist! Freilich, von wem erfahren denn die jungen Musiker und die gebildeten Laien, daß es so etwas gibt? Gedanken aber, wie sie Liszt in dem Aufsatz „Zur Stellung der Künstler" und in den Reisebriefen eines Bakkalaureus niedergelegt hat, sollten die Grundlage der Lebensauffassung eines Musikers werden, sollten unser öffentliches Musikleben beherrschen. Ich bin überzeugt, daß die Lektüre dieser Schriften, obwohl allerhand darin durch die Zeit bereits überholt ist, erweckend und befreiend auf eine Menge unserer jüngeren Musiker wirken würde und auch in Laienkreisen Klarheit darüber schüfe, daß die Musiker der Gegenwart zum größten Teile auf Wegen sind, die weitab von dem künstlerischen Endziele führen, das Liszt vor Augen hatte!

„Dramaturgische Blätter" füllen die beiden Abteilungen des dritten Bandes. In der ersten finden sich, abgesehen von feinen Bemerkungen über eine größere Reihe Opern, eine Menge allgemeiner Beobachtungen über Theater und Theatermusik. Die Urteile sind meist unbefangener als die Wagners, der als

Digitized by Google

Reformator auf diesem Gebiete das Recht zu einseitigen Anschauungen hatte. Die großen Gesichtspunkte, von denen aus Liszt die Werke betrachtet, die Schlüsse, die er aus seinen Beobachtungen als Nutzanwendungen für die Zukunft zieht, machen die Lektüre dieser vor fünfzig Jahren geschriebenen Aufsätze nicht nur angenehm, sondern nützlich und heilsam. Ueber die zweite Abteilung dieses Bandes, die drei große Aufsätze über Tannhäuser, Lohengrin und Holländer und eine kurze Ankündigung des Rheingolds enthält, hat Wagner selbst in seinen Briefen mit größter Bewunderung gesprochen. Die Aufsätze sind keine Führer, thematische oder sonstige Leitfaden, sondern literarische Denkmale der tätigen Freundschaft Liszts für Wagner, Bekenntnisse eines Kämpfers, der für diese Kunst eintrat, als es noch Mode war, sie zu verdammen. Dieser Grundton gibt den Schriften, zumal der über den „Holländer", eine innere, fortreißende Kraft, die nicht einmal die üblichen Theateraufführungen gerade des „Holländers" erreichen, sodaß die Interpretation durch das armselige Wort die mit allen Mitteln der Szene übertrifft. Neben den eigenen Angaben Wagners sollten wohl diese drei Aufsätze am ehesten von allen denen studiert werden, die mit der Darstellung dieser Werke zu tun haben oder als Hörer zu deren innerstem Wesen vordringen wollen.

Band 4, „Aus den Annalen des Fortschritts" betitelt, enthält auch einige mehr berühmte als gekannte Aufsätze, den über „Berlioz und seine Harald-Symphonie" und den über Robert Schumann. Der eine gibt weit ausholende, sachliche Darlegungen über Programm-Musik, der andere betont die außerordentliche Bedeutung von Schumanns schriftstellerischen Werken, überhaupt die des schriftstellernden Künstlers. Der Wert der Aufsätze beruht wieder auf der Größe der darin vertretenen Ideen und der künstlerischen Freiheit und Wärme der Gedanken.

Die „Streifzüge", die im fünften Bande gesammelt sind, haben nicht so allgemeines Interesse und so großen Wert. Der große Aufsatz „Zur Goethe-Stiftung" ist das erste Dokument dafür, daß alle Versuche zu einer groß gedachten, nur die Interessen der Kunst fördernden Stiftung an dem Egoismus und den Sonderinteressen der Künstler scheitern, die sich in der Regel nur für Projekte erwärmen, bei deren Verwirklichung für jedes einzelne Mitglied der Interessengemeinschaft ein klingender Anteil herauskommt. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewährt der Aufsatz ja gerade in unseren Geschäftstagen die Möglichkeit erbaulicher Randglossen.

Noch mehr nur für Spezialisten oder Liebhaber von Interesse ist die große schriftstellerische Arbeit Liszts, die der sechste und letzte Band der Schriften enthält, seine Monographie über „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn". Immerhin enthält auch sie eine Menge allgemeiner Bemerkungen über Kunst und wäre besonders allen ausübenden Instrumentalkünstlern sehr zur Lektüre zu empfehlen. Der Laie wird besonders die mit ziemlicher Breite ausgeführten ethnographischen Darstellungen mit Vorsicht aufnehmen müssen, sich aber durch eine Menge temperamentvoller Schilderungen entschädigt sehen. Wie an Chopin kommt ein großer Anteil an diesem

Digitized by Google

Buche der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein zu, die seit dem Jahre 1847 Liszts weitere Entwicklung am entschiedensten beeinflußte.

Sie ist auch die Empfängerin der größten Anzahl Briefe, die bisher aus Liszts großer Korrespondenz veröffentlicht sind. Band 4 bis 7 der gesammelten Briefe, etwa 1600 Druckseiten, sind an sie gerichtet. Die Briefe sind nur in französischer Sprache veröffentlicht. Für die große Allgemeinheit werden sie kaum je Bedeutung gewinnen. Die außerordentliche Menge von Einzelheiten, die häufige Wiederkehr verwandter Gedanken setzen bei dem Leser erstens allerlei Vorkenntnisse zeitgeschichtlicher Art und zweitens ein sehr lebhaftes Interesse für das Wesen und das Verhältnis der beiden Persönlichkeiten voraus. Zur gründlichen Beurteilung von Liszts Entwicklungsgang ist freilich ihre Kenntnis durchaus nötig. Hier ist nicht der Ort, näher auf die Bedeutung und die künstlerischen Folgen der engen Verbindung dieser beiden Persönlichkeiten einzugehen; für eine erschöpfende Darstellung wäre es zudem erwünscht, Einsicht in die nicht veröffentlichten Briefe der Fürstin nehmen zu können.

Im großen und ganzen muß man bei der Veröffentlichung der Briefe Liszts sowohl der unermüdlichen Sammlerin und Verarbeiterin des überreichen Materials, der bekannten Schriftstellerin La Mara, als auch besonders der Besitzerin der meisten Dokumente, der Frau Fürstin Marie Hohenlohe, dafür danken, daß sie bei der Veröffentlichung der Briefe nicht das Prinzip der pietätvollen Verschleierung zu dem ihrigen gemacht haben. Die Auslassungen sind stets deutlich gemacht, was für die wissenschaftliche Benutzung des Materials sehr wertvoll ist, und Sätze sind veröffentlicht, die minder objektive Herausgeber der Oeffentlichkeit vorenthalten haben würden. Zu tadeln bleibt an den acht Bänden der gesammelten Briefe nur die teilweise ungeschickte Art der kurzen erklärenden Anmerkungen, die bei neuen Auflagen zu revidieren wären.

Die Briefe in Band 1, 2 und 8 sind an zahlreiche Persönlichkeiten gerichtet und deutsch oder französisch veröffentlicht. Um Liszts reiches, überallhin anregendes Leben beurteilen zu können, muß man diese Briefe lesen und wird trotz der unvermeidbaren Wiederholungen und mancher nur geschichtlich interessanter Notizen viel anregenden Genuß haben. Als Ergänzung zu diesen drei Bänden sind sehr zu empfehlen die drei Bände Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt, die La Mara ebenfalls gesammelt und bei Breitkopf & Härtel herausgegeben hat. Sie geben nicht nur bunte, lebendige Bilder aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, sondern enthalten auch außerordentlich schöne, literarisch wertvolle Briefe der verschiedensten Männer und Frauen, die zu Liszt in Beziehung traten.

Eine Gabe eigener Art ist der dritte Briefband, den La Mara „Briefe an eine Freundin" betitelt hat. Bei einer neuen Auflage könnte der bekannte Name der Empfängerin wohl ruhig in der Vorrede genannt werden. Die Briefe sind interessant durch viele politische Betrachtungen; — Liszt, der ein großer Bewunderer Napoleons III. war und blieb, beschäftigte sich auch infolge seines ausgedehnten Verkehrs mit Fürsten und Diplomaten viel mit Fragen

Digitized by Google

politischer Natur. — Daneben aber enthalten die Briefe viele intime persönliche Bemerkungen und sind durch den warmen Ton ihrer Sprache besonders anziehend und reizvoll. Es ist zu vermuten, daß die Briefe, die Liszt an die Tochter der Fürstin Wittgenstein, die bereits genannte Fürstin Hohenlohe, richtete, von einem verwandten Zauber herzlicher Zuneigung getragen sind. Vielleicht ergänzt später eine Auswahl aus diesen das Bild von dem Schriftsteller und Menschen Liszt in anmutiger Weise.

Wie warm Liszt für Menschen empfinden konnte, denen er sich in der künstlerischen Gesinnung verwandt fühlte, das bezeugen die von Adolf Stern herausgegebenen Briefe an Gille und der von La Mara herausgegebene Briefwechsel mit Bülow. Gille gehörte zu der Sorte Dilettanten, die ich einmal als Laienbrüder charakterisiert habe; er war einer der Menschen, die der neudeutschen Kunst aus innerer Ueberzeugung dienten, und wirkte als Konzertvereinsvorstand in Jena ein halbes Jahrhundert lang segensreich. Wie ihm Liszt seine Freundschaft dankte, beweist der herzliche Ton seiner Briefe. Ueber die Beziehungen zu Bülow orientieren wenigstens für das erste Jahrzehnt die herausgegebenen Briefe. Selten wird der Verkehr von Lehrer und Schüler auf so schöner Grundlage ruhen und so künstlerische Resultate zeitigen wie der, dessen Dokument diese Briefe sind.

Uebertroffen an Bedeutung werden sie selbstverständlich durch die Veröffentlichungen aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, die in zwei Bänden vorliegen. Es sollte eigentlich unnötig sein, über ein derartiges Werk überhaupt Worte zu machen. Wie wenig es aber beachtet wird, beweist die Tatsache, daß es, obwohl seit langen Jahren veröffentlicht, nicht über die zweite Auflage hinausgekommen ist.

Dieser Briefwechsel ist ohne jede An- oder Vorbemerkung herausgegeben. Er umfaßt die Jahre 1841 bis 1861. Ueber die Auslassungen, die gemacht sind, wird der Leser nicht orientiert! Daß die Veröffentlichung mit dem Jahre 1861 abbricht, hat seinen Grund darin, daß nach dieser Zeit überhaupt der Briefwechsel fast völlig aufhörte. Liszt schreibt 1864: Il y a plus de deux ans que je n'ai eu de nouvelles directes de Wagner; mais comme le voilà heureux, je m'en réjouis et le tiens pour parfaitement quitte envers moi, und 1866: Depuis quatre ans ma correspondance avec Wagner a cessé, und Wagner schreibt 1872 an ihn: „Du trenntest Dich von mir — vielleicht, weil ich Dir nicht so vertraut geworden war, wie Du mir." Es ist also nicht zu erwarten, wie vielfach gemeint wird, daß der Briefwechsel durch Veröffentlichungen aus späteren Jahren eine wesentliche Ergänzung erfahren würde. Angesichts des Reichtums an gegenseitigem Gedankenaustausch, den die veröffentlichten Briefe enthalten, ist es gewiß zu bedauern, daß Verhältnisse, über die niemand zu rechten hat, es so gewendet haben.

Aber besser als dies Bedauern ist jedenfalls Beschäftigung mit den veröffentlichten Briefen, deren geringe Verbreitung das eigentliche Wesen unserer sogenannten musikalischen Kultur wieder einmal aufs beschämendste enthüllt.

Digitized by Google

Freilich hängt das ja damit zusammen, daß überhaupt der Nutzen, den man aus der Beschäftigung mit der Persönlichkeit eines schaffenden Künstlers für die richtige Beurteilung seiner Werke gewinnt, noch viel zu wenig erkannt ist, und zweitens damit, daß trotz allem Liszt von so und so vielen Kunstfreunden als Komponist immer noch nicht ganz für „voll" genommen wird.

Wem weder seine Werke noch seine Schriften den Weg zum Verständnisse des Schöpfers Liszt weisen, dem zeigen aber hoffentlich wenigstens die Schriften, daß er für die musikalische Kultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das eigentliche treibende Element und eine Persönlichkeit war, die noch für lange Zeit hinaus nicht bloß ein Problem für die psychologische Erklärung, sondern auch ein Wegweiser in die Zukunft der Kunst bleiben wird.

Georg Göhler

Friedhöfe

Mein heutiges Thema sollte nicht mit einem naheliegenden andern, mit dem über das Grabdenkmal verwechselt werden.. Ausschließlich von Grabstätten soll die Rede sein. Selbstverständlich halte ich die Frage des Grabdenkmals deshalb nicht für weniger wichtig, sondern ich setze lediglich die Betrachtung voran, die für die große Allgemeinheit wichtig wird. Es sind doch nur verhältnismäßig wenige Begüterte, für die die Errichtung eines Grabdenkmals in Frage kommt, während die Gräber der Ungezählten, denen kein anderes Monument als ein schlichtes Kreuz gesetzt werden kann, ungleich stärker den Gesamteindruck unserer Friedhöfe bestimmen. Man sollte zwar meinen, daß da, wo nur bescheidene Mittel zur Verfügung stehen, kein Raum zur Anwendung der trostlosen Verunstaltungsmethode unserer Zeit übrig bliebe. Trotzdem bestätigt uns jeder Gang auf den Friedhof, daß auch hier so ziemlich alles, wie von einem bösen Schicksal getrieben, die trostlosen oder lächerlichen Formen annimmt, die für unsere Zeit so charakteristisch sind, während man sich umgekehrt auf jedem alten Friedhof, und sei es die bescheidenste Ecke neben der Dorfkirche, überzeugen kann, daß mit den schlichtesten Mitteln im höchsten Grade das erreicht werden kann, was man doch vor allem auf dem Friedhofe sucht: ernste, ruhevoll versöhnende Stimmung.

Wenden wir uns zu unsern Abbildungen. Man betrachte Abb. 1 und 2. Ich wähle für das Beispiel mit Absicht kein Bild, das vielleicht durch ganz besondere vegetative oder landschaftliche Schönheit oder auch durch malerische Zufälligkeiten auffiele, sondern eine ganz schlichte Ansicht aus einem nicht einmal sonderlich alten Friedhof, und ein Kreuz, das kunstgewerblich keine besondere Leistung ist. Und doch wird man aus dem kleinen Bilde etwas von jener schönen Friedhofsstimmung empfinden, die man für denjenigen bereiten möchte, der Ursache hat, den Friedhof aufzusuchen. Es sind schlichte, mit Efeu bewachsene Grabhügel, die getrost etwas sorgfältiger gehalten sein könnten. Aber der Gesamteindruck ist doch der des Friedens und des Trostes, wie ihn stille und eingefriedete Natur

Digitized by Google

geben kann. Und nun betrachte man Abb. 2. Ich will nicht etwa behaupten, daß alle modernen Friedhöfe so aussähen, aber wer mit offenen Augen durch die Welt gegangen ist, wird wissen, wie unglaublich charakteristisch sie für den Geist unserer Zeit ist.

Die Abbildung stammt keineswegs aus einem armen Orte, sondern aus dem bevorzugten Friedhofe einer reichen Stadt. Zudem hat die Ursache der entsetzlichen Stimmung, die von dem Bilde herweht, auch nichts mit Mittellosigkeit und Armut zu tun, denn wenn Armut sichtbar wird, so wird sie das gewiß auf Abb. 1. Was so beredt auf diesem Bilde spricht, ist der Sinn unserer Zeit, die entweder nicht mehr die Augen hat, aus dem Sichtbaren auf das Wesen zu schließen, oder, was schlimmer ist: deren Wesen eben unzweideutig aus ihren Gestaltungen redet. Wie sehr muß es die Hinterbliebenen quälen, mit dem Gedächtnis an einen lieben Toten die Erinnerung an solche Orte zu verbinden, die so schlecht von Versöhnung reden und so wenig zum weichen Ausklingen des Schmerzes passen, wie die entweihte Stätte, die unser Gegenbeispiel zeigt.

Es hat eigentlich keinen Zweck mehr, immer wieder vor den Kunstwartlesern zu erörtern, wie erbärmlich schlecht die Formen des dürftigen eisernen Gitters auf Abb. 2 sind, wie geradezu himmelschreiend es ist, Gräbern einen solchen Hintergrund zu geben wie hier. Die Frage, ob bedeutende oder unbedeutende kunstgewerbliche Leistung, kommt hier, wo es sich doch gerade um schlichtestes Handwerk handelt, gar nicht in Betracht. Auch die Tatsache, daß ein Gitter gezogen ist, ist nicht das Verletzende. Man betrachte Abb. 3, um sofort zu erkennen, wie sehr ein freundliches Gitter die Stimmung der Grabesstätte steigern kann.

Ueber den Unterschied des Eindrucks der beiden Materialien Holz und Eisen für Gartenzwecke sprach ich schon einmal so ausführlich (Band 2 der Kulturarbeiten, Gärten), daß ich wohl nur das dort Gesagte wiederholen kann. Ganz kurz angedeutet ist meine Meinung die: sowohl Eisen als Holz sind schöne Materiale, aber es hat keinen Sinn, daß das eine Material das andere so vollkommen verdrängen will, wie heute das Eisen das Holz. Gerade für diese stillen bescheidenen Zwecke im Garten verdient das Holz aus mancherlei Gründen den Vorzug, und die Phrase von der geringen Haltbarkeit ist eben eine der vielen Phrasen, die bei näherer Betrachtung sich in nichts auflösen. Daß sich mit Holz übrigens auch sehr wohl kräftigere, um nicht zu sagen monumentale Lösungen erreichen lassen, zeigt Abb. 5, neben dem die dicken klobigen eisernen Pfosten auf Abb. 6 im höchsten Grade verächtlich aussehen und mit ihren hängenden Ketten nicht die geringste Abschlußwirkung erzielen.

Auch da, wo es sich um baulich abgeschlossene Grabstätten handelt, können wir von den Alten lernen, daß es nicht der Aufwand von Mitteln ist, der die Stimmung steigert, sondern daß es lediglich der Eindruck der Formen ist: unbarmherzig berichten sie vom Sinn ihrer Erbauer. Man vergleiche daraufhin Abb. 7 und 8. Abb. 7 ist wieder beileibe kein Kunstwerk irgend welcher besonderen Art. Es ist eine beliebige Dutzendgrabstätte, wie sie zu vielen Hunderten auf alten Friedhöfen stehen, und wie sie lediglich wohlhabende, nicht reiche

Digitized by Google

Familien an alten Orten in ähnlicher Weise errichtet haben. Man findet sie überall da, wo Tradition den Sinn und die Hände sicher leitete. Hier vergleiche man das eiserne Gitter mit dem auf den vorhergehenden Bildern gezeigten oder mit dem auf Abb. 8, und man vergleiche die stille friedliche Tür mit der sogenannten Gotik, die sich auf Abb. 8 spreizt.

Das Ergebnis, das ich aus meinen Bildern gezogen haben möchte, sollte folgendes sein: Wenn wir eine würdige Gestaltung unserer Gräber verlangen, brauchen wir dazu kein blühendes Kunstgewerbe und kein hochentwickeltes Handwerk, sondern nichts als eine anständige Gesinnung und ein Auge, das sich seine natürliche angeborene Fähigkeit, aus der Erscheinung der Dinge ihr Wesen zu erkennen, bewahrt hat. Dann werden die Friedhöfe wieder das werden, was sie sonst waren und was sie nach ihrem Namen sein sollten: Orte des Friedens.

Ueber Friedhofsanlagen und -Denkmäler ein andermal.

P Schultze-Naumburg

Lose Blätter

Aus den Schriften und Briefen von Franz Liszt

Vorbemerkung. Die folgende Auswahl soll unsern Aufsatz in diesem Hefte ergänzen und illustrieren. Sie ist so getroffen, daß die Vielseitigkeit des Inhalts dieser literarischen Werke möglichst klar zutage tritt. Deshalb sind Abschnitte wie der über die Seidenarbeiter in Lyon mit aufgenommen. Es ist jedenfalls bezeichnend, daß zu einer Zeit, da derlei Fragen noch lange nicht alle Welt bewegten, einer der gefeiertsten Virtuosen so schrieb. Liszts Streben war ja stets, aus der Enge des Spezialistentums alle Künstler auf den Standpunkt allgemeinster menschlicher Interessen zu stellen. Unsere Auswahl wird zur Genüge zeigen, daß er die Persönlichkeit ist, die noch immer auf dem Wege nach diesem Ziele als Führer dienen kann. G G

Die Zitate aus den Ges. Schriften sind am Schlusse durch Angabe des Bandes (I—VI) gekennzeichnet, die Briefzitate nur durch Angabe des Empfängers.

*

(Persönliches.) Als ich zu ahnen begann, was die Kunst werden könnte, was der Künstler werden müßte, war ich wie erdrückt von den Unmöglichkeiten, die sich auf allen Seiten dem Wege entgegenstellten, den sich meine Gedanken vorgezeichnet hatten. Ueberdies nirgends ein sympathisches Wort des Gleichgesinntseins findend — nicht unter den Weltleuten und noch weniger unter den Künstlern, die in bequemer Gleichgültigkeit dahinschlummerten, die nichts von mir und nichts von den Zielen wußten, die ich mir gestellt, nichts von den Fähigkeiten, die mir zuerteilt waren — überkam mich ein bitterer Widerwille gegen die Kunst, wie ich sie vor mir sah: erniedrigt zum mehr oder minder einträglichen Handwerk, gestempelt zur Unterhaltungsquelle vornehmer Gesellschaft. Ich hätte alles in der Welt lieber sein mögen als Musiker im Solde großer Herren, patronisiert und bezahlt von ihnen wie ein Jongleur oder wie der weise Hund Munito.

Digitized by Google

Die Leute der Welt, die den Künstler zu hören kommen, haben keine Zeit, um an die Leiden des Menschen zu denken. Ihr leichtes, sich ewig zwischen den beiden Kompaßzeigern „Schicklichkeit und Wohlsein" bewegendes Leben begreift nichts von den Widersprüchen und Exzentrizitäten, wie sie aus einem doppelten, wie das meinige, notwendigerweise hervorgehen mußten. Von tausend wirren Neigungen gequält, mit dem Bedürfnis schrankenloser Ausdehnung, zu jung, um mir selbst zu mißtrauen, zu naiv, um mich in mich selbst zurückzuziehen, überließ ich mich gänzlich meinen Eindrücken, meiner Bewunderung, meinen Antipathien. Und weil ich mich gab, wie ich war: ein enthusiastisches Kind, ein warmfühlender Künstler, ein strenger Gläubiger, mit einem Worte alles, was man mit achtzehn Jahren ist, wenn man Gott und die Menschen mit heißer, glühender Seele liebt und unberührt ist von dem erstarrenden Hauche des sozialen Egoismus, weil ich es nicht verstand, Komödie zu spielen, kam ich in den Ruf, ein Schauspieler zu sein.

(Reisebriefe 1835—40; Ges. Schriften, II.)

Man hat mir oft gesagt, daß ich weniger als jeder andere das Recht habe, über das Publikum zu klagen, weil seit meiner Kindheit der Erfolg vielfach mein Talent und meine Wünsche überschritten habe. Aber gerade das, der rauschende Beifall hat mich überzeugt, daß er viel mehr dem unerklärlichen Zufall der Mode, dem Respekt vor einem großen Namen und einer gewissen tatkräftigen Ausführung galt als dem echten Gefühl für Wahrheit und Schönheit. Der Belege gibt es über und über genug. Noch ein Kind, belustigte ich mich oft mit mutwilligen Schülerstreichen und mein Publikum verfehlte nie in die Falle zu gehen. Ich spielte z. B. ein und dasselbe Stück bald als Komposition Beethovens, bald als die Czernys, bald als meine eigene. An dem Tage, an dem ich sie als mein eigenes Werk vorführte, erntete ich den aufmunterndsten Beifall: „Gar nicht übel für sein Alter!" sagte man; an dem Tage, an dem ich sie unter Czernys Namen spielte, hörte man mir kaum zu; spielte ich sie aber unter Beethovens Autorität, so wußte ich mir endlich die Bravos der ganzen Versammlung zu sichern. (Reisebriefe 1835—40; II.)

Lassen Sie mich Ihnen sagen, wie sehr ich mich bewerben möchte, daß Sie mich eigentlich so recht gerne hätten, und wie sehr ich dies zu verdienen verlange — insoweit es sich verdienen läßt; denn das Beste einer harmonischen Intimität verbleibt immer ein freiwilliges Geschenk. — Die „leichtfertigen, lumpigen Gewänder der Muse", von welchen Sie mit strammem Edelmut sich abwenden, prunken und gefallen fast allenthalben; ihr lüsterner Reiz ist auch mir nicht unbekannt geblieben; doch glaube ich sagen zu können, daß es mir gegeben war, ein höheres und reineres Ideal zu erfassen und ihm mein ganzes Streben seit mehreren Jahren zu geloben. Sie, liebe Freundin, haben mich oftmalen singend, ohne daran zu denken, am Besten hierzu geleitet. Dabei tut es mir immer so wohl, wenn wir uns im Einklang auf demselben Pfad begegnen.

(An Rosa von Milde.)

In allen Fragen, die die geschäftlichen Interessen und Klugheiten dieser Welt betreffen, bin ich absolut gleichgültig — und in der Beziehung hat die Fürstin Belgiojoso völlig Recht mit ihrem Wort: „Sie leben, als ob Sie unsterblich wären." Aber da mir bisher diese Methode nicht schlechter

Digitized by Google

geglückt ist als anderen die entgegengesetzte, halte ich mich an die meinige als die natürlichere und diejenige, die weniger üble Folgen hat!

(An eine Freundin.)

Wenn ich trotz mancher Gegengründe ein Dutzend Jahre in Weimar geblieben bin, so hat mich aufrecht erhalten eine große Idee, die der Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Poesie; eine freiere Entwicklung, die dazu sozusagen auch dem Geiste unserer Zeit mehr angemessen wäre, hat mich immer in Atem gehalten. Diese Idee ist trotz der Opposition, auf die sie stieß, und der Hindernisse, die man ihr von allen Seiten in den Weg legt, dennoch ein Stück vorwärts gekommen! Was man auch tue, sie wird siegen und triumphieren, denn sie ist ein integrierender Bestandteil in der Summe der richtigen und wahren Grundgedanken unserer Epoche, und mein Trost ist, ihr treu, gewissenhaft und uneigennützig gedient zu haben. Wenn ich im Jahre 1848 zur Zeit meiner Niederlassung in Weimar mich hätte an die „Partei der Nachgebornen" in der Musik anschließen, mich ihrer Scheinheiligkeit verbünden und ihren Vorurteilen schmeicheln wollen, nichts wäre mir leichter gewesen durch meine früheren Beziehungen zu den bedeutendsten Großwürden- und Mützenträgern dieser Farbe. Ich würde sicher äußerlich an Ansehen und Annehmlichkeit des Lebens gewonnen haben; dieselben Zeitungen, die sich die Aufgabe gestellt haben, mir eine Menge Dummheiten und Beleidigungen zu sagen, hätten mich um die Wette gepriesen und gefeiert, ohne daß ich bloß den Finger deswegen zu rühren brauchte. Man hätte gern mit dem Mantel der christlichen Liebe einige Jugendtorheiten von mir bedeckt, um mich in allen Tonarten als den frommen Eiferer für die guten und heilsamen Traditionen von Palestrina bis zu Mendelssohn zu loben und zu preisen. Aber das durfte nicht mein Los sein; meine Ueberzeugung war zu echt, mein Glaube an die Gegenwart und Zukunft der Kunst zu glühend und gleichzeitig zu positiv, als daß ich in die leeren Schimpfformeln unserer Pseudoklassiker einstimmen könnte, die aus Leibeskräften schreien: Die Kunst geht zu Grunde, die Kunst ist verloren!

Gleichwohl habe ich mir nie verhehlt, daß meine Stellung äußerst schwierig, und meine Aufgabe sehr undankbar war, wenigstens lange Jahre hindurch. Nachdem Wagner so mutig als Neuerer und als Vollender so bewundernswerter Meisterwerke aufgetreten war, mußte meine erste Sorge sein, daß ich diesen Werken die Möglichkeit schüfe, im deutschen Boden Wurzel zu fassen, damals als er selbst aus seinem Vaterlande verbannt war und alle die großen und kleinen deutschen Theater Angst davor hatten, seinen Namen auf einem Theaterzettel zu „riskieren". Vier, fünf Jahre „Dickköpfigkeit", wenn Sie wollen, meinerseits haben genügt, mein Ziel zu erreichen, trotz der geringen Mittel, die hier zu meiner Verfügung waren. In Wirklichkeit tun Wien, Berlin, München usw. seit 5 Jahren nichts als befolgen, was ihnen das kleine Weimar, über das sie sich erst lustig gemacht hatten, schon vor 10 Jahren vorgemacht hatte. Man möchte jetzt gern wieder ein „Halt" und ich weiß nicht irgend ein unmögliches „Fühlungnehmen", wie ein Stück neues Tuch auf einem alten Rock oder neuer Wein in alten Schläuchen. . . . Aber in Wahrheit handelt sich's um noch etwas ganz anderes —, und ich will die Unterschrift rechtfertigen, die mir Wagner unter sein Bild geschrieben hat: „Du weißt, wie das werden wird!" So werde ich keine Zeit zum Rasten haben, solange ich lebe. (An eine Freundin.)

Digitized by Google

Meine Diskretion ist kein Verdienst, denn sie ist einfach ein notwendiger Bestandteil meiner Natur. Ich schmeichle mir, zur angenehmen Unterhaltung meiner Freunde und Bekannten in anderer Weise beitragen zu können als durch Vertraulichkeiten und Schwätzereien! Uebrigens wird dieses Feld so reichlich bebaut, daß schon meine Abneigung gegen Banalitäten genügen würde, mich hier auf Mitarbeit verzichten zu lassen.
(An die Fürstin Wittgenstein.)

(Was ist Kunst?) Kunst ist sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, des Göttlichen im Menschen und in der Natur! (Reisebriefe II.)

Die Kunst ist nicht absolut. Besonders in der Musik, die man so oft mit der Architektur vergleicht, kann man bei der Beurteilung ihrer Werke, so wenig wie bei denen der Architektur, von dem Stil abstrahieren, dem sie angehören. Es wäre weder gerecht noch würde es Kenntnis und wirkliche Einsicht beweisen, wollte man ein Kunstwerk ohne Berücksichtigung der Zeit und ihrer Ausdrucksmittel beurteilen. (Rob. d. Teufel; III, 1.)

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, daß jede Schule durch dasselbe Prinzip ihr Ende findet, welches ihr das Dasein gab. Ihre Blüte dauert nur so lange, bis sie die letzte Konsequenz dieses Prinzips entwickelt hat. Von diesem Augenblick an keimen und entfalten sich neue Ideen.
(Rob. d. Teufel; III, 1.)

Die Kunst ist mehr als ein Zwischenakt im menschlichen Leben! Sie hat eine höhere Mission als flüchtigen Vergnügungen, frivolen Erholungen, gemeinen Abenteuern und tausend anderen Nichtigkeiten zum Schmucke und Anhängsel zu dienen! (Keine Zwischenaktmusik; III, 1.)

Ein Werk, das nur eine geschickte technische Behandlung eines Stoffes bietet, wird das Interesse der zunächst Beteiligten, der Fachleute, hervorrufen, aber immer nur an der Schwelle des Königreichs der Kunst weilen dürfen. Da es den göttlichen Funken nicht in sich trägt, wird es von der Menschheit niemals als ein Blatt in das Brevier ihres Schönheitskultus aufgenommen. Seine Dauer ist nicht länger, als die Kunst auf einem gewissen Standpunkt verharrt. Kunstdichtungen dagegen leben für alle Zeiten und überstehen kraft des ihnen von der menschlichen Seele inkarnierten unvergänglichen Lebensprinzips alle Revolutionen der Form! (Berlioz; IV.)

Musik „denken" — gewiß, das ist etwas, sogar viel, aber — es faßt nicht das Ganze der Kunst, die sogar über das Ganze hinaustrachten muß. Denn die Kunst ist die Tangente des Unendlichen, der Sprudel, der wie die Liebe emporträgt bis in die Höhen der Ewigkeit! (An eine Freundin.)

(Kunst und Publikum.) Wer dem Publikum gegenüber die Kunst wie ein Spielzeug behandelt, dem geschieht recht, wenn das Publikum wie ein eigensinniges, schlecht erzogenes Kind für die kostbarsten Gegenstände mit Unvernunft, Gleichgültigkeit, Geringschätzung und raschem Ueberdruß dankt. (Ebenda; III, 1.)

Heutzutage macht der Künstler seine Rechnung ohne den Wirt, wenn er dem Publikum ehrlich vertraut. Das hört und urteilt nur durch Zeitungslesen! Zu was also Aufführungen für Leute, die doch nur Zeitungen lesen wollen? (An Herbeck.)

Digitized by Google

(Fortschritt in der Kunst.) Nichts Menschliches bleibt still stehen: Kultus, Sitte, Gesetz, Regierung, Wissenschaft, Geschmack und Genußweise — alles wechselt, alles geht und kommt unaufhörlich, ohne Rast, ohne Frist; kein Land gleicht dem andern und kein Jahrhundert endet in derselben Atmosphäre, in der es begonnen hat —: und mitten in all diesen Gährungen, in diesem Wogen der Zeit, in dieser ewigen, den Umwandlungen in der Natur, wenn nicht an Majestät, so doch an Allgemeinheit ähnlichen Weltverjüngung sollte unter allen Wegen des Fortschritts nur ein einziger nie betreten und unter allen Aeußerungen des menschlichen Geistes nur der reinsten und glänzendsten die Entwicklung versagt, die Bewegung gehemmt werden?

Wie auch der Mensch sich auf allen Wegen des Lebens betätigen mag, entdeckend, erfindend, sammelnd, zerlegend, verbindend: schaffend ist er nur im Kunstwerk! Und gerade die Kunst sollte von einem bestimmten oder zu bestimmenden Moment an unberührt bleiben von Ebbe und Flut seiner Seele, unergriffen vom Schwanken seiner Hoffnungen, teilnahmslos an allem Wechsel seiner Träume, an allem Keimen und Weben seiner Ideen? Nein gewiß nicht! Die Kunst im Ganzen wie im Einzelnen durchschifft mit der Menschheit den Strom der Zeiten und kehrt so wenig wie sie zur Quelle zurück! Sie geht, schreitet fort, nimmt zu und entwickelt sich nach unbekannten Gesetzen, oft schweigend, doch häufiger im Sturm mit revolutionärer Gewalt! (Berlioz; IV.)

Die Fluten des Geistes sind nicht wie des Meeres; für sie gilt nicht: „Bis hierher und nicht weiter!", im Gegenteil, „der Geist weht, wohin er will" und die Kunst dieses Jahrhunderts hat ihr Wort zu sagen so gut wie die der früheren Jahrhunderte — und — sie wird's sagen!
(An eine Freundin.)

(Das Neue.) Genie und Erfindung sind eins. Erfindung und Neuerung aber gehen über das Bekannte hinaus, sodaß sie vielen Augen als fremd erscheinen. Diesem Fremden gegenüber erwächst manche Schwierigkeit; denn es gibt Fälle, bei denen wohl zu unterscheiden ist, ob es nur eine Zuflucht geistiger Armut, eine Maske ist, hinter der sich ein leeres Gesicht verbirgt, oder ob es die unumgängliche Folge einer neuen Gefühlsweise und einer aus dieser mit Notwendigkeit hervorgegangenen neuen Form ist. Nur feine Intelligenzen vermögen das zu erkennen, und nur der Zukunft ist es vorbehalten, das von ihnen Erkannte zu bestätigen. (Berlioz; IV.)

Der neuen Musik gegenüber sind wir auf dem Standpunkt, daß die Einen „weiß" sagen, wo die Andern „schwarz" rufen; die Zeit wird lehren, wer Recht hat. Aber wie immer müssen diejenigen, die schärfere Augen und weniger lange Ohren haben, mit ihrer Person die Vorzüge bezahlen, von denen man nicht erwarten darf, daß sie ohne Widerspruch erkannt würden. Wie ich Dir schon gesagt habe: es gibt nur zwei Parteien, die Fähigen und die Unfähigen mit tausend Schattierungen und Abstufungen. Es ist nur natürlich, daß diese Letzten sich als Majorität aufwerfen und sich so lange als irgend möglich verteidigen, indem sie ihre Masken, ihre Vorwände und Schachzüge ändern — was uns nicht hindern wird, den Glauben an den endlichen Sieg unserer Sache festzuhalten! (An Bülow.)

Digitized by Google

(Geschäftskunst.) Wenn man das Wesen mancher Dinge näher ins Auge faßt und ihren Verlauf beobachtet, so wird man bald finden, daß es Vorteile gibt, die sich eben nur als Konsequenzen, als Resultate erringen lassen, welche aber denen entgehen, die ausschließlich und direkt darauf hinsteuern, sie zu erringen. So ist es mit den Geldvorteilen in Sachen der Kunst. Um sie zu erwerben, muß man sich nicht ausschließlich und als erstes mit ihnen befassen. Ein Kunstinstitut kann der Kunst nicht entbehren. Vergebens hascht man nach Wirkungen, wenn man die Ursachen vernachlässigt. (Euryanthe; III, 1.)

Es ist viel wahrer, als man bis jetzt erkannt hat, daß bei Kunstinstituten Defizits der Kunst immer mit der Zeit in Defizits der Kasse auslaufen! (Keine Zwischenaktmusik; III, 1.)

Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß ein großer Teil der Schlaffheit und Verdorbenheit unserer deutschen musikalischen Zustände der zu großen — oder zu kleinlichen — Fügsamkeit und Schmiegsamkeit der Kapellmeister und Musikdirektoren gegenüber den Mitgliedern der Konzertdirektionen zuzuschreiben ist. (An Brendel.)

Heutzutage weniger als je darf man sich schmeicheln, der Kunst förderlich zu sein, während man bloß darin macht und nachmacht, sie betreibt, wo nicht vertreibt, damit herumtändelt und dabei, wie so üblich, spekuliert und schachert! Schöpfen und Schaffen ist das Wesen der Kunst — und nur diejenigen, welche den Schöpfungsdrang und die Schaffenskraft brennend fühlen und leuchtend bekunden, sind berufen und befugt, ihren Fortgang zu leiten. (An Gutzkow.)

(Empfinden und Erfinden.) Wie denn auch andere über die Dinger (die symphonischen Dichtungen) aburteilen mögen, so bleiben sie für mich die notwendige Entwicklungsstufe meiner inneren Erlebnisse, welche mich zu der Ueberzeugung geführt haben, daß Erfinden und Empfinden nicht so gar vom Uebel in der Kunst sind. Am Ende kommt es doch hauptsächlich auf das Was der Ideen und das Wie der Durchführung und Bearbeitung derselben an — und das führt uns immer auf das Empfinden und Erfinden zurück, wenn wir nicht im Geleise des Handwerks herumkrabbeln und zappeln wollen. (An Köhler.)

(Kritik.) Sie können überzeugt sein, daß kein alberner Dünkel in mir steckt, und daß ich es redlich und ernst mit unsrer Kunst, die am Ende unser Herzensblut sein muß, meine und halte. Ob man uns etwas mehr oder weniger zerzaust, ist ziemlich gleichgültig. Lasset uns nur die Flügel schwingen „mit festem Angesicht", und alles das Gänsekielgeschnatter wird uns keineswegs genieren. Uebrigens ging und geht es anderen besseren Kerls noch als wir nicht besser. Wir brauchen darüber uns keine Grillen zu fabrizieren und nur ruhig, beharrlich und konsequent fortzuschreiten. (An Köhler.)

Aus Paris erzählt man mir, daß dort an allen Straßenecken eine Brochure zu einem Sou verkauft wird, unter dem Titel: „Le seul moyen de ne pas mourir le 13 Juin à l'apparition de la Comète." Dies einzige Mittel ist — sich am 12. Juni zu ersäufen! — Mancher gute Rat, der mir durch die Kritik erteilt wird, ist diesem seul moyen sehr vergleichbar. Wir wollen uns dennoch nicht ersäufen — selbst nicht in dem lauen Gewässer der

Digitized by Google

Rezensionen, und auch fernerhin mit gutem Gewissen auf unsern Beinen fest stehen bleiben! (An Ed. Liszt.)

Die Kritik soll dem Schatten gleichen, den jeder feste und wirkliche Körper wirft. (R. Schumann; IV.)

Das Veröffentlichen von Urteilssammlungen über Werke, die nicht dem Schulgebrauch angehören, scheint mir ein neu einreißender Mißbrauch, dem ich nicht beisteuern möchte. Zwischen Kunst und Urteil zeigt sich heutzutage die Unverhältnismäßigkeit klaffend; wozu diese noch erweitern?

(An einen Musikverleger.)

(Von der Gemeinschaft.) Der Künstler lebt außerhalb der sozialen Gemeinschaft; denn das poetische, das religiöse Element im Menschlichen ist aus dem modernen Staatsleben verschwunden. Was schert die Staatslenker, die das Rätsel menschlichen Glückes durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und des egoistischen Wohlseins zu lösen suchen — was schert sie ein Dichter, ein Künstler? Was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und erhabene Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Taten das unerklärliche Bedürfnis nach Schönheit und Größe, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrunde jeder Seele liegt, zu befriedigen? Die soziale Kunst ist nicht mehr und ist noch nicht. Wem begegnen wir auch meistens in unseren Tagen? Bildhauern? Nein, Fabrikanten von Statuen! Malern? Nein, Fabrikanten von Bildern! Musikern? Nein, Fabrikanten von Musik! Ueberall Handwerkern und nirgends Künstlern! Und hieraus noch entstehen grausame Qualen für den, der mit dem Stolze und der wilden Unabhängigkeit eines echten Kindes der Kunst geboren ist. Er sieht sich umgeben von diesem Fabrikantenschwarm, welcher aufmerksam den Launen des großen Haufens und der Phantasie ungebildeter Reichen seine Dienste widmet, vor jedem ihrer Winke sich beugt, beugt bis zur Erde, als könnte er ihr nicht nahe genug sein! Er muß sie als seine Brüder ansehen, muß sehen, wie die Menge ihn und sie vermischt, ihn und sie mit der gleichen groben Schätzung, mit der gleichen kindischen, stumpfen Bewunderung umgibt! (Reisebriefe 1835—40; II.)

In der Musik, wie in allen anderen Dingen ist das Prinzip des Zusammenschlusses das Einzige, das große Resultate zeitigt. Nur da, wo „Viele beisammen sind, ist der Geist mitten unter ihnen". Ein Mensch ist erst dann mächtig, wenn er andere Menschen, denen er seine Empfindung und seine Idee überliefert, um sich zu versammeln weiß. Verbinden sich nicht andere mit ihm zu gemeinsamer Arbeit, so wird der Wind zerstreuen, was er gesäet, und sein Einfluß wird keine Dauer haben.

(Reisebriefe 1835—40; II.)

(Oeffentlichkeit.) Früher hätte es für unschicklich gegolten, über seine eigenen Privatangelegenheiten, Neigungen und Torheiten zu sprechen. Heute jedoch kommt uns hierin das Publikum noch zuvor. Haben Sie nur einen Schein von Berühmtheit, so will es die Farbe Ihrer Pantoffeln wissen, den Schnitt Ihres Schlafrocks, die Gattung Tabak, die Sie besonders gern rauchen, ja sogar den Namen, den Sie Ihrem Lieblingskaninchen gegeben haben. Die Journale beeilen sich, mit dieser erbärmlichen Neugierde Spekulation zu treiben. Geschichtchen auf Geschichtchen, Unwahrheiten auf Unwahrheiten häufen sich in ihren Spalten. Für das

Digitized by Google

Geplauder des Salons erscheinen Werke wie: „Conversations d'une femme, de chambre de madame de Lamartine avec un passager du bateau à vapeur" „L'état des lieux de la maison de M. Jules Janin", „La topographie de la canne de M. de Balzac" usw. Und niemals sagt das Publikum: genug! Und die elegante Welt, die in Ermangelung anderer Vorzüge wenigstens das feine Taktgefühl der Schicklichkeit haben sollte, begrüßt dies Alles mit unverhohlener Begierde! (1837; II.)

Dem Musiker ist wirklich nach dem Tänzer das schlechteste Los unter allen Künstlern zugefallen —, wenn ihm, wie mir, das Gewimmel in dem menschlichen Ameisenhaufen ein widerwärtiges Schauspiel ist! Das Vorrecht der Maler, Bildhauer und Schriftsteller, ihren Gedanken ohne andere Zwischenträger als Farbe, Marmor und Druck verbreiten, die Menschen bei Seite lassen und für ihre Person ganz nach Wunsch die Zurückgezogenheit und die Stille der Einsamkeit genießen zu können, scheint mir von unschätzbarem Wert zu sein. (An die Fürstin Wittgenstein.)

(Paris.) Dieses lebendige Chaos, wo sich im tollen Wirrwarr brutale Leidenschaften, heuchlerische Laster, entzügelter Ehrgeiz zum gegenseitigen Vernichtungskampfe stoßen und drängen! Und doch — mir ist, als entstiege oftmals diesem lärmenden Treiben niedriger Leidenschaft eine plötzlich auflodernde Helle, als hörte ich befreiende Stimmen aus dem Chaos sich erheben, als sähe ich diese Stadt, dem Kultus der Hölle zu Diensten, urplötzlich unter Regen von Schwefel und Lavaergüssen eine heilige Flamme entsenden, die die erstarrte Welt wieder belebt und die Finsternisse in weite Ferne zurückdrängt. Es erfaßt mich immer ein andachtvolles Gefühl, ein Gemisch von tiefster Trauer und endlosem Hoffen, wenn ich Paris durchirre. (Reisebriefe 1835—40; II.)

(Aufgaben des Künstlers.) Die Kunst nicht als bequemes Mittel für egoistische und unfruchtbare Berühmtheit aufzufassen, sondern als eine sympathische Macht, die die Menschen vereint und einander verbindet; das eigene Leben zu jener hohen Würde auszubilden, die dem Talent als Ideal vorschwebt; den Künstlern das Verständnis zu öffnen für das, was sie sollen und können; die öffentliche Meinung zu beherrschen durch das edle Uebergewicht eines hochsinnigen Lebens; und in den Herzen die dem Guten so nahe verwandte Begeisterung für das Schöne zu entzünden und zu nähren: — das ist die Aufgabe, die der Künstler der Zukunft sich zu stellen hat! Die Aufgabe ist schwer, doch nicht unlösbar. Breite Bahnen sind jedem Streben offen, und jedem ist ein sympathisches Verständnis sicher, der seine Kunst dem göttlichen Dienst einer Ueberzeugung, eines künstlerischen Glaubens weiht! Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle, egoistische Rolle verzichten, möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen; möge er dabei nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es heißt: „Noblesse oblige", ebensosehr und mehr als der Adel: „Genie oblige!" (1840; II. Paganini.)

Dem Künstler kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends für die Dauer niederzulassen. Ist er denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling? Was er auch treibe, wohin er auch gehe, er fühlt sich überall als Verbannter. Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Wesen gekannt. Und was kann er tun, um diesem unbegrenzten Leid, diesem unbestimmten Schmerz zu ent-

Digitized by Google

gehen? Singend muß der Tonkünstler die Menge durchschreiten und im Vorbeieilen ihr seine Gedanken zuwerfen, ohne darnach zu fragen, auf welches Erdreich sie fallen, ob Verunglimpfungen sie ersticken, ob Lorbeeren sie „spottend" bedecken!

Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers!

(Reisebriefe 1835—40; II.)

Zu Hause, unser ganzes Leben durch, haben wir zu studieren, zu ersinnen, unsre Arbeit heranzureifen und dem Ideal der Kunst möglichst nahe zu kommen. Wenn wir aber auftreten, darf uns das Gefühl nicht verlassen, daß wir eben durch unser gewissenhaftes, ernst anhaltendes Streben etwas höher stehen als das Publikum, und unseren Teil der „Menschheit-Würde", wie Schiller sagt, zu vertreten haben. Lassen wir uns nicht durch falsche Bescheidenheit beirren und halten wir fest an der wahrhaftigen, welche weit schwieriger auszuüben und seltener zu finden ist. Der Künstler, in unserm Sinne, soll weder der Diener noch der Herr des Publikums sein. Er bleibt der Träger des Schönen in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, die dem menschlichen Empfinden und Denken anberaumt ist — und dieses unverbrüchliche Bewußtsein allein sichert seine Berechtigung. (An D. Pruckner.)

(Genie und Talent.) Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimtätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, des Erfindens, der seinen Inspiration oder des Hellsehens. Es spricht das Wort aus, an dem andere buchstabieren, es findet das Geheimnis, das andere suchen, es sieht Licht, wo die andern im Dunkeln tasten, es führt aus, was andere erst viel später als Notwendigkeit und Bedürfnis empfinden: aber die Sphäre seines Handelns, die Form, in der es sich kundgibt, die Feststellung seiner Art und Weise, die Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängen von dem Milieu ab, in das die Natur den Genius versetzt hat, von der Zeit, in welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoß er wächst. (Orpheus; III, 1.)

Denn wer „Kunst" sagt, sagt „Schaffen"! Künstlerisches hervorbringen und selbst Gutes hervorbringen heißt noch keineswegs die erhabene Gabe des Schaffens besitzen. Schaffen — das ist: aus dem Nichts nehmen; das ist: einem neuen Gefühl eine neue Form, einem bekannten Gefühl einen neuen Ausdruck, einem geläufigen Ausdruck einen neuen Gesichtspunkt geben. Kunst hervorbringen dagegen heißt: die Tonalität bereits ausgedrückter Gefühle, den Bau bereits vorhandener Formen, die Modulation bereits bestehender Nuancen nur variieren. Das Genie singt kraft einer persönlichen Begeisterung in Formen, die sie ihm diktiert. Das Talent bearbeitet das, was Andere vor ihm gesagt haben; es kann außergewöhnlich sein, Erfinder ist es nie! (Die Zigeuner u. i. M.; VI.)

Jeder große Komponist — erweist er sich als solcher nur dadurch, daß er sich über die Sphäre der Epigonen durch Neuheit, Originalität und Individualität erhebt und zugleich dem ethischen und poetischen Charakter seiner Epoche entspricht — ist bestimmt, die Dämme aller „Gewohnheiten", die wie dichtgedrängte Schafherden das Fortschreiten hindern, zu durchbrechen, andere Gebiete als die schon sattsam ausgebeuteten zu betreten, eine andere Darstellungsweise als diejenige zu finden, die als unübertreffliches Muster insbesondere für eingebildete Kunstkenner feststeht,

Digitized by Google

deren eigene Unfähigkeit, über den wahren Wert und über die Bedeutung der verschiedenen Kunsttendenzen zu urteilen, sie natürlich darauf verweist, sich auf Namen von bereits festgestelltem Ruf und unbestreitbarer Solidität zu berufen. Der große Komponist mag auftreten, wo er will, stets wird er das Ziel absurder Forderungen und Angriffe sein. Besitzt er Tiefe, wird man ihn „dunkel, verworren, ungenießbar" finden; besitzt er Glanz, so wirft man ihm „Oberflächlichkeit" und „Effekthascherei" vor; zeigt er sich leidenschaftlich, so stempelt man seine „Ruhelosigkeit" zum Verbrechen; ist sein Naturell sanft und träumerisch, so nennt man es „fade" und „flach"; gestalten sich seine harmonischen Kombinationen gigantisch, dann ist er ein „Mörder der Melodie"; sind seine Melodien lebendig rhythmisiert und scharf akzentuiert, so nennt man sie „frivol" und „sinnlich". (Mozart; III, 1.)

Die Kritik der Zeitgenossen mißt eines Künstlers Talent zu oft nach dem Maße der Sympathien, welche die in seinen Werken dargelegten Anschauungen und Bilder in sich tragen. Nur zu leicht kommt aber der Künstler in die Lage, daß die Wahl seiner Stoffe mit der herrschenden Geschmacksrichtung nicht übereinstimmt, und daß deshalb seine Werke nicht den Eindruck hervorbringen, den augenblicklich die Zeitstimmung im Kunstwerk sucht. Die Stoffe drängen sich seinem Geiste auf als das unabwendbare natürliche Produkt seines Seins, seiner Leidenschaften, seiner Freuden und Schmerzen.

Die Werke der Dichter und Künstler müssen eine Konsequenz der Totalität ihres Wesens, ihres Geistes sein!

Und wehe denen unter ihnen, die absichtsvoll einen vorgenommenen Zweck, ein vorbedachtes System verfolgen, die sich von der Berechnung leiten lassen statt vom künstlerischen Instinkt!

Die Menge liebt nur ein Scheinbild der Gefahr, nur ein Scheinbild der Leidenschaft — ihr genügt ein Scheinbild des Leides — auch mit einem Scheinbild der Freude ist sie zufrieden.

(Der flieg. Holländer; III, 2.)

Das wahre Talent für die wirklichen Komponisten besteht heutzutage darin, sich von ihrer Erfolglosigkeit und Unbeliebtheit ernähren zu können und unerschütterlich sich ihren Weg zu bahnen, trotz!, obgleich! und — weil! X. hat sich zu sehr verbraucht in den Niederungen des Kunstlebens und so das Talent, das ihm verliehen war, verschandelt. Die äußerlichen Einflüsse, denen er sich aussetzen mußte, sind ihm verhängnisvoll gewesen wie so vielen anderen, bei denen die federnde Kraft im Innern nicht stark genug ist, um immer wieder in die Höhe zu schnellen! Die „disjecti membra poëtae" vermögen sich in ihm nicht mehr genügend zusammenzuschließen, um ein harmonisches, wirklich lebensfähiges Werk hervorzubringen. Er hat, was es Mühseliges im Leben gibt, eingetauscht gegen die Hingabe an leichte Arbeit — und wie der gute Lafontaine sagt: „certain âge accompli, le vase est imbibé, l'étoffe a pris son pli" und es wird ihm förmlich unmöglich, wieder die alte Gestalt zu gewinnen. Wie viele unter uns gleichen dem Gichtbrüchigen des Evangeliums? Ein Wunder wäre nötig, damit sie ihr Bett nehmen könnten und — wandeln! Die Arzneien, die ihnen das Publikum mit ein bißchen Händeklatschen im Theater verabreicht, und die gütige Pflege von Seiten einiger Freunde, die es auf

Digitized by Google

sich nehmen, sie in ihren „Blättchen" zu lobhudeln, hindern doch nicht, daß sie gichtbrüchig bleiben! (An Bülow.)

Ich möchte nicht, daß dieses Wunderwerk (Tristan) für Sie eine Art Giftbaum würde, in dessen Schatten Sie entschlafen. Die großen Offenbarungen eines Genies müssen wirken wie die Sonne, erleuchtend und befruchtend! (An Servais.)

Wir werden noch über Ihre These disputieren, daß es leichter ist, Genie zu besitzen als vollendeten Geschmack, eine These, die viel Richtiges enthält wie alle Thesen, die zuerst durch ihre Richtigkeit und Tiefe frappieren. Geschmack ist etwas Negatives, Genie eine ununterbrochene, ständige Bejahung! (An die Fürstin Wittgenstein.)

Man soll erst auf dem Gipfel der Hochgebirge Halt machen und nicht kleinlich kritteln an der Höhennatur. Das ist eine Freude für Alltagsnaturen, auf das Alltägliche, was auch die Ausnahmemenschen haben, mit den Fingern hinzuweisen. Gehört man selbst in diesen erwählten Kreis, so geht man darüber hinweg und sieht's in anderm Licht.
(An die Fürstin Wittgenstein.)

(Künstler und Menschentum.) Der Künstler empfindet lebhafter als Andere allen Nutzen und allen Nachteil des Spezialistentums! Durch die Pflege einer Spezialität gewinnt der Arbeiter, während der Mensch einbüßt, und doch muß gerade der Künstler, um zur höchsten Meisterschaft zu gelangen, die ganze Vollendung des Arbeiters mit der vollkommensten Entfaltung des Menschen vereinigen! Formelle Gewandtheit und technisches Können des Arbeiters ist ein wesentliches Erfordernis des bedeutenden Künstlers. Wesentlich — und doch nicht ausreichend! Die des inneren Gefühls entbehrende Form befriedigt nur den Sinn und bleibt Sache des Handwerks. Nur als Einkleidung einer Idee hat sie Wert für den echten Künstler. Die Form um ihrer selbst willen kultivieren, ist Industrie, nicht Kunst. Wer es tut, mag sich Künstler nennen, er treibt doch nur Metier.

Kunst ausüben heißt, eine Form zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden.

Je gebildeter, denkender, unterrichteter der Mensch ist, desto feiner werden sich die Gefühle und Ideen erweisen, die er als Künstler der Form einverleibt. (R. Schumann; VI.)

(Propheten und Professionisten.) Leider müssen wir sagen, daß zwischen den Propheten und den Professionisten in der Musik ein heimlich lodernder, aber unversöhnlicher Haß und Streit besteht. Die Professionisten halten sich, wie die Pharisäer des alten Bundes, an den Buchstaben des Gesetzes, selbst auf die Gefahr hin, seinen Geist zu töten! Sie sind ohne Verständnis für die im neuen Testament geoffenbarte Liebe, für den Durst nach dem Unendlichen, für den Traum von einem Ideal, für das Streben nach dem Poetischschönen unter allen Formen. Sie leben nur von der Furcht, verstehen und predigen nur die Furcht; ja die Furcht — und zwar nicht die des Herrn! — ist für sie Anfang und Ende aller Weisheit. (Berlioz; IV.)

(Nachahmer.) So paradox es auch klingen mag, es ist doch wahr, daß großartige Geistesschöpfungen naturgemäß Schulen von schlechtem Ge-

Digitized by Google

schmack erzeugen. So oft die Kunst neue Bahnen fand, erregte sie eine Aufmerksamkeit, die sich bei den gewöhnlichen Nachahmern nicht anders als durch eine Menge Werke niederen Ranges äußern kann.

(Z. Goethestiftung; V.)

(Theater.) Es muß gesagt werden, daß in ganz Europa kaum ein Theater zu finden sein dürfte, das nach einem Kunstprinzip geleitet wird, sich durch eine wirkliche Kunsttätigkeit ernstlich bewährt und folglich als Schule bildend betrachtet werden könnte. Wir sehen überall nur vereinzelte Künstler, die die sensationsüchtige Tagesneugierde der Menge in Anspruch nehmen, oder vorübergehende Novitäten, die durch eine gewisse Anzahl von Vorstellungen die Kasse füllen. Die Ursache dieser Tatsache liegt offensichtlich darin, daß die Theaterdirektoren zu oft jene Wilden nachgeahmt haben, von denen Montesquieu sagt, daß sie „um die Früchte zu pflücken, den Baum abhauen". In der Hast, fortwährend und immer nur Geld zu „machen", geben sie schließlich die Mittel preis, die sie zur Erreichung dieses Zieles brauchen. Ihr ganzes Korn, selbst das zur Saat notwendige, verwandeln sie in Gold — und — harren vergeblich der Ernte, weil sie der Erde keinen Samen anvertrauen. (Euryanthe; III, 1.)

(Vom Musikdrama.) Das Schaffen von Charakteren — diese erste Bedingung zur Vollkommenheit der Tragödie — ist seit Wagner auch die erste Bedingung für das musikalische Drama. (Rob. d. Teufel; III, 1.)

(Programmusik.) Gewissen Künstlern ist ihr Schaffen der Ausdruck ihres Lebens. Da das eine dem andern untrennbar verbunden, gleichen sie jenen Gottheiten der Fabel, deren Existenz an die eines Baumes geknüpft ist. Das Blut ihres Herzschlages ist zugleich der Saft, der auf den Zweigen zu Blüten und zu Früchten wird. Der kostbare Balsam, den man ihrer Rinde entnimmt, sind die stillen Tränen, die unter ihren Augenlidern hervorquellen. Insbesondere der Musiker, der sich an der Natur begeistert, ohne sie zu kopieren, haucht in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aus. Er denkt, er fühlt, er spricht durch sie. Da aber seine Sprache willkürlicher und unbestimmter ist als jede andere, gleich den schönen goldenen Wolken beim Sonnenuntergange jede Form annimmt, die die Phantasie des einsamen Wanderers ihnen zuerteilt, und darum nur zu leicht sich den verschiedensten Auslegungen darbietet, so ist es nicht unnütz und vor allem nicht „lächerlich" — wie man so häufig zu sagen beliebt, wenn der Komponist mit einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angibt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzungen und ängstlich gewahrte Details zu verfallen, die Idee ausspricht, welche seiner Komposition zur Grundlage gedient hat. Ist es nicht zu beklagen, daß z. B. Beethoven, den zu verstehen so schwer ist und über dessen Intentionen man so schwer zur Einigung gelangt, nicht summarisch den Grundgedanken einiger seiner großen Werke nebst den hauptsächlichsten Modifikationen dieses Gedankens angegeben hat? Ich habe die feste Ueberzeugung, daß es über Kunstwerke zu einer Art philosophischer Kritik kommen muß, die niemand besser auszuüben versteht, als der Künstler selbst. (Reisebriefe 1837; II.)

Das Programm einer Tondichtung bezweckt nichts anderes, als auf die geistigen Momente, die den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken (Gefühle), die er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. (Berlioz; IV.)

Digitized by Google

(Die Instrumentalmusik) ist unter allen Künsten diejenige, welche die Gefühle zum Ausdruck bringt, ohne ihnen eine direkte Anwendung zu geben, ohne sie mit der Allegorie der Tatsachen, wie die erzählende Dichtung, oder mit durch Personen darzustellenden Konflikten, wie das Drama der Bühne zu umkleiden. Sie läßt die Leidenschaften in ihrem eigensten Wesen glänzen und schimmern, sie befreit sie von dem Wechsel der Dinge, in derem Schoße sie sich langsam geformt haben, sie zieht die seelische Erregung gleichsam heraus aus jedem positiv Gegebenen und gibt sie durch den Ton wieder, ohne dabei Ursache und Wirkung zu bezeichnen! Unter allen Künsten ist keine so sehr wie die Instrumentalmusik geeignet, die Leidenschaften gereinigt von unedlen Schlacken und unheilvollen Verwirrungen nur in ihrer feinsten Quintessenz, in ihrer stärksten Bewegung wiederzugeben. (Die Zigeuner u. i. M.; VI.)

(Beethoven.) Für uns Musiker ist das Lebenswerk Beethovens die Wolken- und Feuersäule, die die Israeliten durch die Wüste führte — die Wolkensäule, um uns bei Tage zu führen, die Feuersäule, um die Nächte zu erhellen, damit wir wandern Tag und Nacht. Ihr Dunkel und ihr Licht bezeichnen uns gleicherweise die Bahn, der wir folgen sollen; sie sind uns, die eine wie die andere, ein ständiges Gebot, eine untrügliche Offenbarung. (An W. von Lenz.)

Schuberts Bestimmung war, indirekt der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, daß er in noch höher potenzierter Weise als Gluck es getan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht und, indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit ihr wie Seele und Körper und flößte uns den Widerwillen, um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte, herz- und geistlose Verse hängt. (Alfons und Estrella; III, 1.)

(Chopin.) Gebrauchte Chopin zur Kundgebung seines Innern nicht die symphonischen Formen, so geschah dies, weil ihn nicht darnach verlangte. Weder falsche Bescheidenheit noch übel angebrachte Geringschätzung leiteten ihn hierbei, sondern das klare und sichere Bewußtsein, daß die von ihm gewählten Formen seinem Empfinden am eigentlichsten entsprachen. Dieses Bewußtsein aber ist eins der wesentlichsten Attribute des Genies in allen Künsten und zumal in der Musik. Indem Chopin sich auf das Bereich des Klaviers beschränkte, betätigte er eine der wertvollsten Eigenschaften des schaffenden Künstlers: die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten. Wir müssen in Wahrheit diese seltene Hingabe an das Schöne um seiner selbst willen an Chopin bewundern, die ihn der herkömmlichen Neigung, jedes Körnchen Melodie zwischen hundert Orchesterpulte zu verteilen, entsagen ließ und ihm gestattete, die Mittel seiner Kunst zu bereichern, indem er lehrte, dieselben auf den geringsten Raum zu konzentrieren.

Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte,

Digitized by Google

daß sein Spiel die Massen nicht traf, die gleich einem Meer von Blei nur im Feuer zu schmelzen und nicht minder schwer zu bewegen sind. Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft, um in eine Form gegossen zu werden, in der das flüssige Metall plötzlich zu dem ihm vorgeschriebenen Ausdruck einer Idee, einer Empfindung wird. Chopin war sich bewußt, daß er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo Alle darauf vorbereitet waren, ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte, sich mit ihm in jene Sphären zu erheben, in die man nach der Vorstellung der Alten nur durch das Elfenbeintor der glücklichen Träume gelangt, das diamantene, in tausend buntfarbigen Feuern strahlende Pfeiler umgeben. Durch dieses Tor öffnete er den Zugang in eine Welt, wo Alles holdes Wunder, ungeahnteste Ueberraschung, lebendig gewordener Traum erscheint. Aber man muß zu den Eingeweihten gehören, um diese Schwelle überschreiten zu können!

Zu Chopins Zeit war die Dreistigkeit der „Unternehmer künstlerischer Reputationen", der Elefantenführer mehr oder minder merkwürdiger oder künstlicher Tiere — wie „des einzigen Produktes von Karpfen und Kaninchen" — noch weit entfernt von der schamlosen Frechheit und unglaublichen Verbreitung, die sie mittlerweile angenommen hat.

Chopin hatte vom Beifall der Menge genug gesehen, um dieses zuweilen intuitive, zuweilen offen und edel empfindende, öfter noch launische, starrsinnige, halbwilde und dumme vielköpfige Ungeheuer zu kennen, welches das bunte Glaswerk, das man ihm zuwirft, verschlingt und die kostbarsten Kleinodien nicht beachtet, das sich über Kleinigkeiten ereifert und sich durch die fadesten Schmeicheleien betören läßt.

Eine geheiligte Tradition müßte es der vornehmen Gesellschaft zum Gesetz machen, all die kleinen, wohlfeilen künstlerischen Erzeugnisse, die in Form banaler Lieder, seichter Klavierkompositionen, bunter Photographien, schlechter Bilder und Skulpturen, gemalter, steinerner, gesungener und gespielter Spielereien zur Unehre der Künstler selber fabriziert werden, zu verachten, und, sie in niedrigere Sphären verweisend, aus ihren Häusern zu verbannen, deren Portale hundertjährige Wappen schmücken. Eine verständige Tradition müßte es ihr zur Pflicht machen, sich nur in der edelsten Kunstrichtung zu gefallen, nur die Dichter und Künstler zu beschützen, die die heldenmütigsten und zartesten, die reinsten und selbstlosesten Empfindungen, kurz alles das zum Ausdruck bringen, was die Seele in jene höheren, durchgeistigten Regionen emporträgt, die über den eigennützigen und epikuräischen Vorurteilen erhaben sind, welche die Pflege materieller, selbstsüchtiger Interessen in anderen Gesellschaftsklassen erweckt und nährt. Ferner müßte die vornehme Gesellschaft sich von dem törichten Joch der Mode frei machen, deren unedle Abkunft sie nicht zu kennen vorgibt und deren unnatürlichen Despotismus sie in ihren „Kostümen", ihren trivialen Belustigungen, ihren jeder Vornehmheit baren Manieren ohne Murren, ja mit Bereitwilligkeit trägt. Sie müßte endlich, sich zu der ihr zukommenden Höhe erhebend, ihr angebornes Recht, „den Ton anzugeben", wieder aufnehmen, um in der Tat den „guten Ton" einzuführen, dessen Wesen es ist, Achtung und Ehrerbietung vor denjenigen einzuflößen, die zu denken und zu urteilen verstehen, gleichzeitig aber auch der großen Schafherde von Salon-Nullen, denen bereitwillige Bewunderer und einträgliche Renten zu Gebote stehen, eine Richtschnur zu geben.

Digitized by Google

Im Jahre 1832, kurz nach Chopins Ankunft in Paris, bildete sich in der Musik wie in der Literatur eine neue Schule, und junge Talente traten hervor, die in Aufsehen erregender Weise das Joch der alten Formen abschüttelten. Mit Erbitterung wurde der Kampf geführt. Da gab es keinen Waffenstillstand zwischen denen, die keine andere Schaffensweise als die bisher übliche zulässig fanden, und jenen Anderen, die für den Künstler, bezüglich der Wahl der seiner Idee anzupassenden Form volle Freiheit forderten, von der Meinung ausgehend, daß, wenn das Gesetz der Form in deren Uebereinstimmung mit dem auszudrückenden Gefühl zu suchen sei, jede verschiedene Gefühlsweise auch notwendig eine verschiedene Ausdrucksweise bedinge. Die Einen, die an die Existenz einer unwandelbaren Form, die in ihrer Vollkommenheit das absolut Schöne repräsentiere, glaubten, beurteilen jedes Wort aus diesem voreingenommenen Gesichtspunkt. Die Anderen dagegen stellten in Abrede, daß dem Schönen eine feste und absolute Form beizumessen sei. Die verschiedenen in der Geschichte der Kunst auftauchenden Stile erschienen ihnen wie Zelte, die man auf dem Weg zum Ideale errichtete: zeitweilige Ruhepunkte, die das Genie von Epoche zu Epoche erreicht und die seine Erben bis zur letzten Konsequenz ausnützen, die aber seine rechtmäßigen Nachkommen zu verlassen und zu verrücken berufen sind. Die Einen wollten die Inspiration der verschiedensten Zeiten und Naturen in den gleichen symmetrischen Raum einzwängen. Die Anderen begehrten für jede derselben das Recht, sich ihre eigene Sprache und Ausdrucksweise zu schaffen. Einzig nur d e r Regel mochten sie sich unterwerfen, die sich aus der unmittelbaren Wechselbeziehung zwischen Idee und Form ergibt und die Gemäßheit Beider gebietet!

Chopin erstrebte Vortrefflichkeit der Form nur insoweit, als ihre tadellose Gestaltung für die vollkommene Offenbarung des Gefühlsinhalts unentbehrlich ist; denn er wußte, daß dieser nur mangelhaft zum Ausdruck gelangt, wenn eine unvollkommene Form, gleich undurchsichtigem Schleier, seine Ausstrahlung auffängt. Der poetischen Inspiration ordnete er die Arbeit des Handwerks unter, indem er dem Genie die weit mühereichere Aufgabe stellte, selbstschöpferisch eine Form zu bilden, die den Erfordernissen des auszusprechenden Gefühls genügte! Er wollte ebensowenig, daß man griechische Giebel oder gotische Türme niederreiße, oder zugunsten der phantastischen maurischen Bauten die reine Grazie italienischer Architektur zerstöre, wie er an Stelle der Birke die Palme, an Stelle der tropischen Agave die nördliche Lärche zu setzen wünschte. Er behauptete, den „Ilyssus“ des Phidias und Michelangelos „Pensieroso“, ein „Sakrament“ Poussins und den „Danteskischen Nachen“ von Delacroix, Palestrinas „Improperien“ und die „Fee Mab“ von Berlioz unbeeinträchtigt nebeneinander genießen zu können. Für alles Schöne forderte er das Daseinsrecht, und den Reichtum der Mannigfaltigkeit bewunderte er nicht minder als die Vollkommenheit der Einheit. Von Sophokles und Shakespere, Homer und Firdusi, Racine und Goethe verlangte er gleicherweise die Motivierung ihres Daseins aus der Schönheit i h r e r Form, der Erhabenheit i h r e r Idee.

Chopins Stärke lag in seiner Uneigennützigkeit; sie bildete eine Art Festung um ihn. Denn da er die Kunst nur um der Kunst willen wollte, wie man das Gute um des Guten willen erstrebt, war er unverwundbar und somit unerschütterlich. Weder von den Einen noch von den Andern mochte er gepriesen sein, oder jene heimlichen Rücksichten und Konzessionen

Digitized by Google

geübt sehen, welche die verschiedenen Schulen sich in ihren leitenden Persönlichkeiten angedeihen lassen. Führen dieselben doch, inmitten der Rivalitäten, der Ein- und Uebergriffe der verschiedenen Stile in den verschiedenen Kunstzweigen, Unterhandlungen und Vergleiche herbei, die, ebenso wie die davon unzertrennlichen Kunstgriffe und Ueberlistungen, an die Art der Diplomaten erinnern. Indem er es verschmähte, für die günstige Aufnahme seiner Schöpfungen irgendwelche äußere Hilfe in Anspruch zu nehmen, gab er deutlich kund, daß er ihrem Werte hinlänglich vertraute, um sicher zu sein, daß sie sich selbständig Geltung verschaffen würden. Es lag ihm wenig daran, ihre unmittelbare Anerkennung zu erleichtern oder zu beschleunigen.

(Geschrieben 1850!)

So unsagbar Chopin auch gelitten, niemals opferte er das Schöne in der Kunst dem Bedürfnis, seinen Schmerz frei ausströmen zu lassen; niemals wird sein Gesang zum Weheschrei; niemals vergißt er seinen Gegenstand über seinen Wunden; niemals erlaubt er sich, die brutale Wirklichkeit in die Kunst — die ausschließliche Domäne des Ideals — zu übertragen, ohne sie zuvor ihrer Brutalität entkleidet, zu der Höhe emporgetragen zu haben, wo sie sich zur künstlerischen Wahrheit verklärt. (1850; I.)

(Die Natur) bleibt für den Städter und Industriemenschen ein geschlossenes Buch; er kann sie nur als eine Art Urstoff ansehen, der in den verschiedensten Werkstätten künstlich verarbeitet wird. Dem Forscher, der ihr ihre Geheimnisse entreißen will, flüstert sie kaum etliche zusammenhängende Worte ins Ohr. Zärtlichen Seelen, die sie aus dem Polster eines Touristencoupés, wie von einer Theaterloge aus, betrachten, erscheint sie sanft und rätselvoll. Dem Dichter singt sie ins Herz; ihm offenbart sie in Zwiegesprächen voll unaussprechlicher Süßigkeit ihre erhabensten Geheimnisse. Aber wie mit Zauberkraft bemächtigt sie sich der Geschöpfe, die rückhaltlos und unausgesetzt ihrem Einflusse sich hingeben, die nur durch sie und in ihr leben. Wenn der Mensch verlernt, aus den Eindrücken der Natur — ganz wie aus denen der Kunst — poetische Sammlung und Erhebung zu ziehen, und sie gleichsam als ein Präludium zu höherer und positiverer Betätigung zu benützen, wenn er vergißt, daß die Eindrücke des Augenblicks ihr Ende in sich selbst tragen, wenn er den Blick beständig in den verführerischen und gefahrvollen Abgrund der Natur (und der Kunst) — versenkt: werden diese ihn bald vernichten.

(Die Zigeuner u. i. M.; VI.)

Ich habe immer eine große Vorliebe für die Seen gehabt, und schaffe mir leicht eine innige Vertraulichkeit mit ihren Wogen und ihrem ganzen Wesen. Sie stimmen mehr zu dem träumerischen Grundton, der mir eigen ist, als die großen Ströme oder der Ozean und ihre ein wenig eintönige Gleichmäßigkeit fesselt mich mehr. Die geheimen Geständnisse des Herzens ergießen sich sanft in das verschwiegene Murmeln ihrer Wellen und oft habe ich mir, wenn ich in erregten Gedanken war, von ihnen leise zureden lassen, wieder heiter und gut zu werden und zu vergessen.

(An die Fürstin Wittgenstein.)

(Vom Elend der Seidenarbeiter in Lyon.) Wie qualvoll ist es doch, mit gekreuzten Armen vor einer ganzen Bevölkerung stehen zu müssen, die umsonst gegen eine Not ankämpft, in der die Seele mit

Digitized by Google

dem Leibe zu Grunde geht! mit anzusehen, wie das Alter ohne Ruhe, die Jugend ohne Hoffnung, die Kindheit ohne Freude ist! wie alle in verpesteten Löchern zusammengedrängt leben und die einen ihre glücklicheren Genossen um den nur zu geringen Lohn für eine Arbeit beneiden, die der Ueppigkeit und dem Müßiggang zum Schmucke dient! O grausamer Hohn des Schicksals! Er, der nicht weiß, wo er sein Haupt hinlegen soll, arbeitet mit seinen Händen die kostbarsten Stoffe, webt die pomphaften Gewebe, hinter denen der verweichlichte Reiche schläft; er, der nicht die Lumpen besitzt, seine Blößen zu decken, webt den Goldbrokat, der Königinnen schmückt, und diese Kinder, für die ihre Mutter nie ein Lächeln hat, stehen gebückt vor dem Rahmen und folgen mit trüben Augen den unter ihren Fingern entstehenden Arabesken und Blumen, die den Kindern der Großen der Erde zum Spielzeug dienen sollen. — Gleich einem Arzt, der seinen Kranken zu retten glaubt, wenn er seine Pestbeulen nach innen treibt, schmeichelt sich die Gesellschaft, diese tiefen Wunden durch Palliativmittel, die nur die Oberfläche berühren, heilen zu können. Die, welche das Schicksal der Nationen in Händen haben, vergessen nur zu leicht, daß Ergebung nicht lange die Tugend der Masse bleiben kann und daß, wenn das Volk lange geseufzt hat, man es plötzlich brüllen hören wird. Was wird die Kunst, was wird der Künstler in solchen schlimmen Tagen tun? Dann wäre für sie die Stunde gekommen, den Mut der Schwachen aufzurichten und die Leiden der Unterdrückten zu lindern! Die Kunst muß dem Volk die schöne Hingabe, die heroischen Entschlüsse, die Humanität, sich selbst ins Gedächtnis zurückrufen! Vor allem muß Licht, von allen Seiten kommend, in seinen Geist eindringen und, damit es auch den Wert des Lebens kennen lerne, müssen die süßen Freuden der Künste sich um seinen Herd sammeln!

(Reisebriefe 1835—40; II.)

(Am Rande.) Schuhe und Kleider werden getragen; Musik aber ist oft nicht zu gebrauchen! Auch ist man ziemlich einig über gute Schuhe und gute Kleider, während es sich anders in der Musik verhält und nur Wenige etwas Gutes darin suchen. „Ihr habet Ohren und höret nicht" wäre beiläufig gesagt keine unpassende Inschrift für Konzertsäle! (An Gille.)

Schwierigkeiten sind notwendig — um sie zu überwinden!

(An Wagner.)

Was tut's, wenn die Anderen unsere Sache schlecht machen, wenn wir sie nur gut machen. (An Wagner.)

Es gibt kein besseres Zeichen für die innerliche Gesundheit als das Aufgelegtsein zur Lösung unserer täglichen Aufgaben — nach bestem Können und hie und da mit ein wenig frohem Uebermut! (An Bülow.)

Wie es auch zugehen mag, laßt Euch nie auf Kapitulationen ein mit den Faulen, Feigen und Falschen, so hochstehend sie sich auch geberden!

(An Klindworth.)

Der Mut ist der Lebensnerv aller unserer besten Eigenschaften; sie verkümmern ohne ihn; ohne Mut ist man nicht einmal genügend klug. Prüfen, nachdenken, berechnen, wägen sind wichtige Handlungen, ganz sicher. Aber dann heißt's: sich entscheiden und handeln ohne viel umzuschauen, woher der Wind weht und welcherlei Wolken vorüberziehen! (An Pohl.)

Digitized by Google

Sie wissen, daß ich die Dummheiten geistreicher Leute dem Geiste der Dummen vorziehe, und daß jener Mängel mir lieber sind als die „Qualitäten" dieser. In diesem Sinne gibt es verfehlte Werke, die viel mehr Wert haben als andere, die sehr „geglückt" und erfolgreich sind!

(An eine Freundin.)

Dauerndes Glück ist nur möglich durch völliges, durch absolutes Entsagen, wie es die Heiligen geübt haben, wie es die Liebe in den Augenblicken ihrer höchsten Erhebung faßt! (An eine Freundin.)

Rundschau

Allgemeineres

Debrecziner Schweinsknöchelsulze

Alexander Petöfi, mit zwanzig Jahren Straßenjunge, mit fünfundzwanzig Jahren tot, eines der Opfer des ungarischen Befreiungskrieges, in den fünf dazwischen liegenden Jahren der gefeiertste Dichter Ungarns, war der Sohn eines Schlächtermeisters. Als solcher wußte er gut Bescheid mit der Bereitung der Debrecziner Schweinsknöchelsulze. Hören wir, wie er sich darüber ausspricht. „Du brauchst mir nicht zu schreiben," sagte er zu Kertbeny, „du weißt, wie sehr ich es hasse, Briefe beantworten zu sollen, denn es ist nichts gefährlicher als Briefe. Stirbt man einst berühmt, so ist sogar der Schuster, den man je um Geduld betreff seiner Stiefelrechnung ersuchte, fähig, solch einen Brief als teure Reliquie zu veröffentlichen, und die Nachwelt, welche als Jury links des Dichters Werke, rechts seine Waschzettel von Privatbriefen vor sich liegen hat, diese Widersprüche aber nicht gut reimen kann, sie immerhin jedoch reimen will, kocht dann ein Zerrbild von Charakterporträt aus diesen Widersprüchen zusammen, als wär's aus Debrecziner Schweinsknöchelsulze geknetet."

Nun wissen wir mit der Bereitung der Debrecziner Schweinsknöchelsulze Bescheid. Wir kommen jetzt dazu, zu untersuchen, wie man diese Bereitung hintertreiben kann. In dem Falle nämlich, daß man der Meinung ist, es sei bereits zuviel der Debrecziner Schweinsknöchelsulze da. Denn es sind unsere gestorbenen Dichter in das selige Schlaraffenland hinübergegangen, welches von einem großen und immer breiter werdenden Berge von Debrecziner Schweinsknöchelsulze umgeben ist, durch den ein gründlicher deutscher Jüngling sich erst hindurchessen muß, ehe er von den Früchten schmecken darf, die der Dichter selbst ihm vorzusetzen hat. Da hat es sich nun herausgestellt, daß er — zu diesem seligen Genuß durch Durchessung des Berges als befähigt erwiesen und wissenschaftlich anerkannt — in den bisher bekannt gewordenen Fällen meist nicht mehr aufnahmefähig war. Während des jahrelangen emsigen Schweinsknöchelsulze-Essens nämlich hatte sich sein Magen regelmäßig derartig an diese feste Kost gewöhnt, daß er, alsobald er das jenseitige selige Licht und die duftenden Früchte erblickte, in die Frage ausbrach: „Gibt's auch Schweinsknöchelsulze?" Und sogleich darauf, ehe man noch recht verneinen konnte, stürzte er sich, die allmählich der Rüsselform stark angeähnelten Eßorgane seines Geistes weit vorangestreckt, auf einen noch undurchwühlten Teil des Berges, um sich zurückzuessen.

So leben denn die jenseitigen hohen Geister in verhältnismäßig

Digitized by Google

selten gestörter seliger Einsamkeit und Selbstgenügsamkeit; da aber ihre Lust ist zu schenken, so haben sie sich entschlossen, darum zu petitionieren, daß der Berg nicht noch vergrößert werde. Und aus diesem Anlaß beschäftigen wir uns, nachdem wir erstens die Bereitung der Debrecziner Schweinsknöchelsulze studiert haben, nunmehr zweitens damit, wie man ihre Bereitung hintertreiben kann.

Petőfis eigenes Mittel war, wie Kertbeny verraten hat, dies, daß er in jeden seiner Privatbriefe „irgend ein jauchetriefendes Wort absichtlich einflocht".

O kindlicher Petőfi! Er, der „wie von einer Viper berührt emporfuhr, wagte jemand in seiner Gegenwart nur die leiseste Zote auszusprechen", meinte durch ein solches Ingredienz auch die saftigste Schweinsknöchelsulze unschmackhaft zu machen. Sehr verständlich! Aber er kennt nicht die erstaunliche Verdauungskraft eines rechten Forschermagens. Denn wie man im Thüringischen sagt „A gutes Schwein frißt alles", so kann man sagen: der rechte Literaturforscher bucht alles.

Nun habe ich neulich gefunden, daß schon in den achtziger Jahren jemand ein viel wirksameres Mittel angewendet hat, und ich halte die Angelegenheit für wichtig genug, um die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.

Jeder, der Hebbels Tagebücher gelesen hat, erinnert sich der unendlich peinlichen Briefe, die er da hineingeschrieben hat, ab und zu, in denen er mit seinen vermeintlichen und wirklichen Wohltätern die gegenseitige Rechnung durchgeht. Niemanden hat Hebbel selbst in seinen Tagebüchern mehr als Wohltäter anerkannt und gefeiert als Elise Lensing, jenes Mädchen, das ihn mit Hilfe ihrer mageren Ersparnisse den Demütigungen der anderen „Wohltäter" entriß, bei der er wohnte, die seine Frau war. Als er auf Grund eines Reisestipendiums einige Jahre im Auslande lebte, nahm er mit wachsendem Entsetzen wahr, daß er Verehrung und Dankbarkeit mit Liebe verwechselt hatte, und daß er sich mehr davor fürchtete als darauf freute, sie wieder zu sehen. Aber erst als eine andere Liebe, die zugleich ihm die Lebensbedingungen leichter machte, ihm nahe kam, gestand er sich jene Entwicklung ein, die der Leser der Tagebücher deutlich genug von langer Hand her kommen fühlt. Er entschließt sich, auf Elise Lensing zu verzichten, um nicht mit ihr zusammen unglücklich zu werden, ohne sie glücklich machen zu können. Das arme Weib klammert sich an ihn, und in ihrer Verzweiflung greift sie natürlich zu den verkehrtesten Mitteln: Vorwürfen, Schmähungen, Verleumdungen seiner Frau. Hebbel hat sie nicht verlassen, er hat sie bis an ihren Tod unterstützt, soviel man erkennen kann. Aber er schrieb ihr die Gegenrechnung. „17. Januar 1848 . . . nun werde ich noch einen Brief zu schreiben versuchen, den ich schon oft, und heute Nachmittag wieder, anfing, aber immer wieder liegen ließ, weil ich dabei kalt bleiben wollte und doch immer warm wurde: die Antwort nämlich an Elise auf ihre letzte Zuschrift! 18. Januar. Heute den gestern angefangenen Brief fortgesetzt, und da die Erfahrung mich belehrt, daß es unmöglich ist, ihn bei kaltem Blut zu schreiben, mich entschlossen, ihn in dieser Gestalt abzusenden." Und so schreibt und verschickt er ihn nicht nur: er skizziert ihn in das Tagebuch, acht und eine halbe Seite des Buchs. Der verständnisvolle Leser zittert vor peinlicher Aufregung, wenn er an die Stelle kommt. Begreifst Du nicht, Mann und Dichter, daß wir längst alles wissen, alles verstehen! Nein,

Digitized by Google

der Brief wird nicht erlassen, er muß vor die Nachwelt, „da er alle Punkte befaßt, die für das betreffende Verhältnis in Betracht kommen“ . . .! Und hier nun hat der erste Herausgeber des Tagebuchs und Freund des Dichters jenes Mittel gefunden, zu dessen Ruhm und Preis ich diesen Aufsatz schreibe, und das in seiner genialen Einfachheit dem Mittel des Kolumbus gleicht, ein Ei auf seine Spitze zu stellen: er hat die acht und eine halbe Seite ausgeschnitten und vernichtet! Die gesamte deutsche Gelehrtenrepublik heult vor Entsetzen auf: „nicht weniger als acht und eine halbe Seite“, die niemals — niemals mehr gedruckt werden können! Aber der verständnisvolle Leser atmet erleichtert auf, und über den bewußten Berg herüber klingt das fröhliche Beifallsgelächter der Seligen, welche sich auf die Knie klopfen vor Entzücken darüber, daß der Schweinsknöcherlsulze ein so fetter Brocken entgeht, und wir alle, die wir das Leben mehr lieben als die Wissenschaft, scharen uns zusammen und bringen eine Dankhekatombe und rufen einander das erlösende Wort zu: Wahrhaftig und Gott sei Dank: es braucht nicht alles gedruckt zu werden!

Auch jene Erwiderung nicht, die nunmehr unvermeidbar ist, daß auch dieser Lobpreisungsartikel nicht gedruckt zu werden brauchte, der eine wahrhaft herostratische Tat feiert: — acht und eine halbe Seite ungedruckt vernichtet! Vielmehr gibt es gar nichts, was auf der jetzt erreichten Stufe der Kulturentwicklung nötiger wäre als dies, daß zum Bewußtsein komme und von Enkeln zu Enkeln nachgesagt sei:

Es braucht nicht alles gedruckt zu werden.

Und nochmals wiederholen wir das Wort, indem wir als letzten Trumpf noch daran erinnern, daß es ein Goethezitat ist:

„Es ist nichts nütze, daß alles gedruckt werde.“ Gr G

Literatur

Julius Stinde †

Er gehörte zu denen, die ihren Erfolg überleben. Als er vor zweiundzwanzig Jahren seine Frau Wilhelmine Buchholz in die Welt sandte, schien es den meisten so, als ob das neugebackene reichshauptstädtische Berlinertum künstlerische Gestalt und Stimme bekommen hätte. Auf dem Paradetisch des Hauses lag ein „Prachtwerk“ von Allers, und den neuesten Band von der Buchholzen mußte man gelesen haben. Aber in demselben Maße, in dem die Bände der Buchholzen zunahmen, nahm die Begeisterung für sie ab. Wer liest Stinde heute noch? Und liest man diesen oder jenen seiner Bände, so fragt man sich weiter: wie las man sie damals und was las man alles in sie hinein? Wir Berliner! hieß es bei Stinde mit freundlicher Selbstironie und leiser Selbstgefälligkeit. Wir Deutschen! Das war schon deutlicher Brustton. Endlich die Gegenständlichkeit, die Hausbackenheit des Stoffes, die so „gebildeten“ Perspektiven in die weite Welt vom Familiensofa in der Landsberger Straße aus — es hatte damals schon seinen unterhaltlichen Reiz, selbst für Leute wie Bismarck. Aber doch war diese Berliner Kleinwelt im Grunde nur photographisch gesehen, ebenso wie Allers seinen Bismarck und seine Meininger photographisch zeichnete. Wie sehr dies Photographische bei Stinde noch retouchiert war, zeigte sich, als die Naturalisten ihre ungemilderten Ausblicke ins Berliner Milieu eröffneten. Und vollends, wenn ein echter Poet kam und eine „Frau Jenny Treibel“ schlicht und still hinstellte —, wo blieb da die brave Buchholzen? Was halfen ihr

Digitized by Google

damals und helfen ihr gar heute ihre insgesamt dreihundert Auflagen? Benahmen sie nicht der echten Poesie, etwa der Fontanes reichlich Luft und Sonne des ungleich verdienteren Erfolges?

Nun, die Zeit hat das Ungleiche zum guten Teil beglichen und tut es unbarmherzig weiter. Nehmen wir Stinde schlechtweg als das, was er war: als einen erfolgreichen Unterhaltungsschriftsteller, und stellen wir ihn neben seinesgleichen, so werden wir ihm besser gerecht. Gegen die parfümierten Romane aus Berlin W., wie sie Lindau und späterhin Tovote lieferten, vollends gegen die Serien der „Berliner Range", auch des „Götz Krafft" und verwandter Modebücher — um wie viel besser „reinlicher" in jeder Beziehung fährt man da im Verkehr mit der Buchholzen. Stinde erzählte breit, breit bis zur Trivialität, aber es war Ehrlichkeit und natürlich erwachsene gute Laune in dieser Breite. Nur nicht hohl, lieber trocken — so ward er dem Bedürfnis eines großen Publikums auf gute Art gerecht, einer Menge, die ihn ebenso schnell verwarf, wie sie ihn erhoben hatte, und die so an ihm noch zu seinen Lebzeiten die ausgleichende Gerechtigkeit vollzog. K

Bücher der Weisheit und Schönheit

Im Zeitalter des Wissensdurstes, in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, blühte die pädagogische Ungeschicklichkeit. Zwischen den Wissensdürstenden, die von unten aufschauten, und den Wissensspendern, die oben in Bewegung gerieten, gähnte eine breite Kluft: man kannte einander nicht. Halbbildung und Wissensprotzerei wucherten auf den Aeckern, und wenn die Bildungsselbsthilfe, die unten in Wort und Schrift geschah, von oben her viel Spott und Verachtung erntete, so kam andrerseits unendlich viel vermeintlich populär gefaßte Wissenschaft, die von oben ausging, garnicht nach unten ans Ziel. Ein Merkmal dieser Aera waren Listen von Büchern der Wissenschaft und Kunst, „die man gelesen haben mußte". Wobei im Stillen immer zu ergänzen war: „wenn man mitreden wollte". Ernsthafte Denker mühten sich um solche Listen, und durch Umfragen bei allerhand „führenden Geistern" und Eintagsgrößen wurden Namengruppen von Lieblingsbüchern gleich im Großen aufgebracht und von buchhändlerischer Betriebsamkeit in Umlauf gesetzt. Natürlich hat das manchen Nutzen gestiftet, aber wie oft mag der Nutzen beim Buchhändler geblieben sein! Die Bücher waren gekauft, und der Käufer konnte sie nicht bewältigen. Brücke und Führer fehlten. Das Ergebnis half dann mit, die Ansicht aufkommen zu lassen, daß das Bücherkaufen eigentlich ein Luxus sei. Ein Vorurteil, das gutem Vernehmen nach auch heute noch nicht ausgerottet ist. Immerhin hat sich manches gebessert. Man ist pädagogisch praktischer geworden: man hat das Brückenbauen und Bergführen gelernt. Die erzieherische Praxis blüht, und als eine ihrer Früchte stellt sich jetzt eine Sammlung von „Büchern der Weisheit und Schönheit" ein, als deren Leiter Freiherr von Grotthuß zeichnet (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer). Jahrreihen von Büchern der Bildung sollen ausgehen. Nicht nur das Denken, sondern ebenso das Empfinden soll gespeist werden. Gelingt das, so dürfen wir namentlich auf eine Sammlung von Klassikern des Gedankens rechnen, die bisher trotz aller Notwendigkeit fehlte. Jährlich sollen zwölf Bände zu insgesamt 24 Mk. erscheinen, aber die Bände werden auch einzeln — zu 2,50 Mk. — käuflich sein: Damit wird den

Digitized by Google

Kauflustigen die Möglichkeit gegeben, sich die Bibliothek nach eigenen Wünschen zusammenzustellen. Der vortreffliche Plan läßt sich an den erschienenen zwölf Bänden genauer auf seinen Sinn und seine Ausführung prüfen.

Ueber die Schwierigkeit des Anfangs hat der Herausgeber sich mit ein paar kühnen Schritten ins Volle hinweggeholfen. Man stutzt fast, so kühn ist die Zusammenstellung, atmet aber alsbald auf: Gottlob, keine Pedanterie! Da stehn nebeneinander: Die heilige Schrift, Kant, die Brüder Grimm, Abraham a Santa Clara, Bogumil Goltz, Montesquieu, Maxim Gorki, Lucian, Briefe Beethovens, ein Drama Massingers, des genialen Zeitgenossen Shakespeares, und ein Band Gedichte des sehr unbekannt gebliebenen Kurländers Karl von Fircks, der vor einem Menschenalter starb. Jeder Band hat seine kurze, faßlich geschriebene Einleitung, und jeder Herausgeber ist voll Eifers, der glücklichen Absicht dieser Bildungsbücher zu dienen. Bei jedem spürt man: er weiß, daß er versunkene Schätze zu heben berufen ist. Denn außer Frage steht: für die breite Masse der Bildungshungrigen bleiben viele, viele Werke vergangener Geistesarbeit trotz Reclam und Hendel hinter undurchdringlicher Hecke, und da tut nun eben das gute Werk einiger Schnitter in das hemmende Dornengeflecht unbedingt not.

Es gilt also Versunkenes und Vergessenes heraufzuholen und Schwergenießbares zuzubereiten — „literarische und kulturgeschichtliche Schatzkammern öffnen", nennt Grotthuß das Ziel. Man kann die Art der geleisteten Arbeit am besten als das buchmäßig angewandte Prinzip der „Losen Blätter" des Kunstwarts bezeichnen. Auf eine ganze Reihe von Bänden trifft das ohne weiteres zu. Die Bände Kant und Montesquieu heben geschickt die Gedankenkette geschlossener großer Werke zu erleichtertem Verfolgen heraus, dort den Kern der Kritik der reinen Vernunft, hier das Wesentliche der drei großen staatsphilosophischen Werke. In keinem der Bände ist bloße Heuarbeit des Zusammenharkens von Zitaten und Ausschnitten geleistet, immer ist Auswahl und Aufreihung sinnvoll gelenkt: im Bande der hl. Schrift lautet das Thema „Gott und die Menschenseele", und die Briefe Beethovens sind so gewählt, daß der Mensch Beethoven sichtbar wird.

Fast jeder Band verdient Dank. Bei den Bänden der Brüder Grimm (Reden, Vorreden u. a.) und Bogumil Goltzens, die für viele Leser völliges Neuland bringen werden, wird der Dank besonders rege sein. Nur für die Herausgabe der Fircksschen Gedichte kann ich persönlich mich nicht erwärmen, da sie meines Erachtens in der Form nichts erstaunlich Schönes und im Inhalt keine Weisheit offenbaren, die des Aufhebens wert wäre. Was können der heutigen Welt die Köpfe geben, für die das Sterben „des Lebens größere Kunst" in pessimistischem Sinne ist? Wollte man schon eine Probe jener Pessimismuspoesie, die glücklicherweise den Boden verlor, geben, so mußte es gesättigtere Kunst sein; etwa ein Dranmor würde da weit besser am Platze sein. Doch die Reihe ist ja noch lange nicht voll und bringt wohl noch manche gute und überraschende Gabe.

Fr Diederich

In Herrmann Anders Krügers „Gottfried Kämpfer",
einem „Herrnhuter Bubenroman" (Hamburg, Alfr. Janssen), haben wir eines jener in unseren Tagen immer häufiger werdenden Romanwerke, die sich zur Aufgabe

Digitized by Google

Theater

setzen, ein bestimmtes Gebiet des wirklichen Lebens zu erobern, ohne einer bestimmten literarischen Richtung zu dienen oder einen bestimmten Stil zu erstreben. „Zunächst muß wieder was da sein," sagte der alte Fontane, „ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt," und schon der Naturalismus schien sich diese Erkenntnis zu eigen gemacht zu haben, bevor er sein Schicksal mit der modernen Bühne verknüpfte und sich dann in technische Subtilitäten verlor. So nahm die Heimatkunst die Lösung der Aufgabe wieder auf, und heute dient ihr namentlich der biographische Roman, der mit der Heimatskunst zusammenhängt. Er wird, wie die Leser des Kunstwarts ja wissen, in unsern Tagen stark gepflegt: er gibt nicht bloß Stoff aus dem Leben, er gibt vielfach auch den Gehalt des Lebens, das, weshalb das Leben gelebt wird, und zeichnet sich dadurch vor dem größten Teil der verflossenen „modernen" Dichtung aus. Starke und hohe Poesie, wirkliche Gestaltung, die Menschheitstypen schafft und große Probleme dichterisch löst, wird er zwar einstweilen noch nicht oder doch höchst selten bieten, aber über die rein prosaische Beschreibung erhebt er sich jedenfalls vielfach, vor allem durch Wiedergabe frischen und farbigen Details. Im großen ganzen paßt diese Charakteristik auch auf Krügers Roman, der nach eigenen Erinnerungen Herrnhutisches Gemeinde- und Schulleben im Anschluß an die genaue Entwicklung eines Einzelschicksales schildert, in der Hauptsache schlicht erzählt und durchweg gut psychologisch motiviert. Namentlich das Schulleben zu Girdein (Niesky) wird äußerst reizvoll geschildert, ein künftiger Gustav Freytag dürfte vielleicht Ursache haben, Partien dieser Schilderung in neue „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" aufzunehmen. Das dankenswerte Buch ist mit innerer Berechtigung „den deutschen Jungen und ihren Schulmeistern" gewidmet. —s.

Bühnen-„Erinnerungen"

Die Theater-Memoiren-Bücherei zählt nach vielen hunderten von Bänden. Allerdings kommt weder in rein literarischer, noch auch in bühnengeschichtlicher Beziehung meist allzuviel dabei heraus. Dazu fehlt den Schauspielern vielfach die nötige ästhetische Schulung und die schriftstellerische Form — auch sind sie von der ausreichenden Größe und Eigenart ihrer Kunst fast immer zu sehr überzeugt und ermangeln infolgedessen der drangvollen Sehnsucht zum Besseren, Höheren, die allein wirkliches Neuland der Kunst und Kultur zu entdecken und zu würdigen vermag. In dieser Hinsicht bedeuten denn auch die vor nicht allzulanger Zeit veröffentlichten „Erinnerungen" Barnays nicht viel und die „Erinnerungen und Betrachtungen" Rudolf Tyrolts noch weniger. Auch Emil Thomas' „Aeltestes, Allerältestes" hat nur Anekdotenwert. Gehaltvoller sind schon des früheren Burgschauspielers Hermann Schöne „Lehr- und Flegeljahre eines alten Schauspielers". Er erweist sich hier als ausgezeichneter Kenner des letzten Jahrzehntes Burgtheater-Geschichte und als feinsinniger Schriftsteller.

Sehr viel mehr Wert haben dagegen meist die Schriften über allerlei Theaterprobleme, die von Bühnenleitern herrühren — vor allem dann, wenn diese von der Literatur her zum Theater kamen. Man denke hier einmal an die ganze Reihe von Memoiren, die so ungefähr mit August Klingemanns „Kunst und Natur" einsetzt, Werken, denen unter manchen anderen Gustav zu Putlitz' „Theater-Erinnerungen", Devri-

Digitized by Google

ents dramaturgische Schriften und nicht zuletzt Heinrich Laubes drei Bände („Das norddeutsche Theater", „Das Wiener Stadttheater" und „Das Burgtheater") zugehören. Auch die Blätter, die Adolf Wilbrandt in seinen soeben bei Cotta erschienenen „Erinnerungen" dem Wiener Burgtheater gewidmet hat, zeigen verwandte Vorzüge. „Als Dichter, als Gatte einer Schauspielerin (der Baudius), dann als Direktor, Uebersetzer und Bearbeiter" hat Wilbrandt die Bühne kennen gelernt. Viel Platz räumt er ihr nicht ein: kaum hundert Seiten des Buches handeln von der Burg. Seine Direktion dauerte ja auch nur sechs Jahre — von 1881—1887. Aber manch treffliches Wort findet sich bei ihm: So z. B. manche feine Charakteristik von Menschen und Künstlern, eine Anzahl recht amüsanter und immer sehr bezeichnender Anekdoten, hin und wieder auch ein feiner Satz zur Bühnenkunst, eine kurze Bemerkung über Dichter und Dichtung, eine klare Anweisung für ihre praktische Inszenierung. Wie trefflich ist z. B. das Wesen hoher Darstellungskunst gekennzeichnet, wenn es gelegentlich heißt: „Man befand sich die ganze Zeit — gemeint ist während einer Szene aus Wilbrandts Schauspiel »Die Vermählten« — in der Sphäre, in der sich der höchste Reiz der Schauspielkunst entfaltet: komplizierte Menschen, durch die man hindurchsieht — alles, was sie sagen und tun, ist voller Lebenswahrheit, und ebenso lebendig wird uns, was sie nicht sagen und nicht tun. Diese vollkommene beständige Durchsichtigkeit, Seele gegen Seele, gibt das wirkliche Leben nie. Nur auf der Bühne finden wir diesen ungekannten Genuß."

Wilbrandt selbst erachtet als seine größte Direktorentat die Bearbeitung und Inszenierung der beiden Teile des „Faust" mit ihren 88 Rollen: Sonnenthal als Faust, Lewinski als Mephisto und die Wolter als Helena. An weiteren bemerkenswerten künstlerischen Ereignissen folgten dann später der ganze „Wallenstein" und der sophokleische „König Oedipus". Wie bei solchen Gelegenheiten im Burgtheater lehrreich gearbeitet wurde, mag man in den „Erinnerungen" Wilbrandts einmal selbst nachlesen.

Carl Hagemann

Wie's gemacht wird

Wir verzeichneten hier kürzlich (Kw. XVIII, 20) den Fall, daß die Staatsanwaltschaft es abgelehnt hat, gegen einen Schauspieler vorzugehen, der den Namen eines Berichterstatters zu Reklamezwecken mißbraucht hatte. Heute schreibt uns ein Jurist: Ihre Entrüstung über den Bescheid finde ich begreiflich und durchaus berechtigt; sie wendet sich aber an die falsche Adresse. Nach unsrem geltenden Strafrecht konnte der Bescheid des Staatsanwalts nicht anders ausfallen. Der Beschuldigte hat zweifellos „eine Privaturkunde fälschlich angefertigt und von derselben zum Zwecke einer Täuschung Gebrauch gemacht", aber (vgl. § 267 Str. G. B.) diese Urkunde ist nicht eine solche, „welche zum Beweise von Rechten oder Rechtsverhältnissen von Erheblichkeit ist". Die Urkunde enthält vielmehr lediglich ein für den Rechtsverkehr unerhebliches Werturteil. Also eine Urkundenfälschung, aber keine strafbare! Hier liegt im Strafgesetzbuch eine Lücke, für die der Vorwurf die Gesetzgebung, nicht aber das unglückliche Organ der Rechtspflege trifft. Solche Lücken finden sich leicht; ich erinnere nur an den sogenannten „Diebstahl" von elektrischer Kraft, der mit dem besten Willen nicht unter den § 242 zu bringen war, sondern den Erlaß eines besonderen Gesetzes nötig machte.

Hoffentlich wird eine baldige Re-

Digitized by Google

form unsres Strafrechts auch Fälle, wie den besprochenen berücksichtigen, wahrscheinlich in der Form, daß auch für das Recht am eigenen Namen ein strafrechtlicher Schutz geschaffen wird.

Und damit komme ich darauf, wie auch heute schon der verletzte Redakteur zwar nicht strafrechtlich, so doch zivilrechtlich geschützt ist. § 12 des B. G. B. gibt ihm ein Klagerecht gegen denjenigen, der unbefugt seinen Namen gebraucht, auf Beseitigung der Beeinträchtigung (d. h. in diesem Falle: Widerruf des Telegramms gegenüber dem Adressaten) und auf Unterlassung zukünftigen Gebrauchs. Diese Klage würde zweifellos zur Verurteilung des Gegners führen und ihm gleichzeitig durch Belastung mit den Prozeßkosten die Lust zu ähnlichen Schwindeleien benehmen.

Musik

Gedenkfeiern und Musikpflege

Beides wäre nicht unvereinbar, könnte sich gegenseitig helfen. Aber neuerdings scheint auch hier Nervosität, Gedankenlosigkeit, Willensschwäche Unheil zu stiften. Musikpflege muß sein, und jeder Gebildete weiß, was man zu Goethes Zeit unter Pflege verstand: das liebevolle Aufbauen, das Pflanzen, das Reifenlassen. Heute ist der Raubbau, die Ausbeutung auch in den Musikbetrieb eingedrungen. Die Gedenktage werden in einer Weise gesucht und begangen, als sollten sie ausschließlich den Inhalt musikalischen Lebens bestreiten. Für ein gesundes Empfinden sind Gedenkfeiern die natürliche Frucht am Stamm einer sorgsamen Musikpflege; sie gleichen gewissen Familienfesten, die man aber nicht feiern kann, ohne daß eine bestimmte Anzahl von Werkeltagen durchlebt ist. Hochzeiten gleichen sie, als den Festen des Versprechens. Von jetzt an werden wir Berlioz pflegen, schien es im Winter 1903/04 zu heißen, als man sich der ungehobenen Schätze des großen Franzosen erinnerte, weil er vor genau hundert Jahren geboren war. Und ähnlich mag es im nächsten Winter schallen, wenn der so schmählich zurückgesetzte Mozart wegen der Zahl hundertfünfzig hervorgeholt wird. Wir fürchten, das andre wie das einemal sind derlei Versprechungen, die ein gutwilliges Ohr hört, eitel Schein. Es ist einfach beschämend für die Herren Dirigenten, daß sie den vergangenen Winter nirgends dazu benützten, den Samen der Berliozverehrung zu begießen, nachdem er zweifellos in fruchtbaren Boden gefallen war. Und so wird es auch im Winter nach dem Mozart-Jubiläum gehen. Berlioz ist in der Saison 1904/05, Mozart 1907/08 nicht mehr aktuell! Die Gedenkfeiern werden zur Mode und teilen mit ihr alle Narrheit; es kann so weit kommen, daß Zeitungen und Zeitschriften überhaupt nur noch mit Gedenkartikeln arbeiten. Vielleicht ahmt die Schule dergleichen nach? Wer 1906 Kunstgeschichte studiert, gerät mit Rembrandt in nähere Berührung, die Musikgeschichtler bekommen nach Jahrgängen umschichtig Buxtehude, Chopin, Haydn, Schumann usw. Vor und nach 1913 wird der Literat jede öffentliche Beschäftigung mit Wieland ablehnen. Angst und bang könnte einem werden, wenn er die Zahl der Gedenktage erwägt, die sich bis zur Wiederkehr von Goethes Todestag auf vielen Gebieten drängen, namentlich in der Musik. Vielleicht kriegen's unsere Nachkommen leichter: denn ob in diesen Tagen der Hetze ein gesundes Genie heranreifen kann, möchte man fast bezweifeln. K Grunsky

Ueber Anton Bruckner hat Rudolf Louis (bei Georg Müller, München) eine Monographie herausgegeben. Der Verfasser will

Digitized by Google

damit nicht eine eigentliche Biographie liefern, sodaß sein Werk nicht mit der großen, von Göllerich vorbereiteten Biographie in Wettbewerb tritt, sondern er will ein Charakterbild entwerfen. Er hat deshalb im biographischen Teil mit wenigen Ausnahmen nur das vorhandene Material verarbeitet. Die andere Hälfte des Buches nimmt eine breite Charakteristik des Menschen und der Werke Bruckners ein. Wie an allen Schriften von Louis ist auch hier die Wärme, die liebevoll eindringende Empfindung gepaart mit einem scharfsichtigen Geist, der alle Probleme im Kern erfaßt und mit Sicherheit löst. Er gibt überraschende Aufklärung über viele Seiten in Bruckners Kunst, die selbst den hominibus bonae voluntatis Schwierigkeiten bereiten, und keiner wird das Buch aus der Hand legen, ohne Verständnis und Liebe für diesen trotz allen Einseitigkeiten gewaltigen Musiker gewonnen zu haben. Aber nicht nur für diese besondere Musik, sondern für viele noch wenig verstandene, unklar empfundene Erscheinungen in der Musik überhaupt schärft Louis unsere Urteilskraft vermöge seiner Art, immer in die Tiefe zu dringen, alles von allgemeinem, höhem Standpunkt zu betrachten, und namentlich seine große Kunst, die feinsten Unterschiede zu präzisieren.

Unter den Bildern, die das Buch schmücken, sind zwei köstliche Silhouetten: Bruckner mit Hanslick und Bruckner mit Wagner. Bei dieser Gelegenheit soll aufs neue auf die vorzüglichen vierhändigen Bearbeitungen der Symphonien Bruckners von Schalk und Löwe hingewiesen werden. Notwendig wäre eine Herausgabe der Partituren in kleinem Format, wie die Universaledition eine rühmliche von der 9. Symphonie veranstaltet hat. J Vianna da Motta

Das Grammophon

Trauliche Nester zu finden, die vom Weltverkehr, von Fabriken und Automobilen (auf deutsch: Staubwagen) verschont sind, das hält schwer. Aber weit schwerer noch ist es, einen einsamen Fleck ohne Grammophon zu entdecken. Die überraschenden Fortschritte dieses stumpfsinnigsten aller Musikautomaten erklären sich aus demselben Bedürfnis nach Bequemlichkeit, das den Städter von seinem Heim weg in den Konzertsaal treibt, das dem Korpsstudenten die Pflege des Gesangs erschwert. Wer es bequem haben kann, gilt als fashionabler Mensch. Träte die Natur nicht dazwischen, wir hätten es längst erlebt, daß die oberen Zehntausend und die untern Hunderttausend andere gegen Bezahlung den Mund auftun und die Glieder bewegen hießen, wenn es den Bevorzugten irgend unbequem wäre. Wie unsere Kleidung den Triumph der Faulheit ausdrückt, indem sie alles als „unedel" verbannt, was den Gliedern die freie, natürliche Beweglichkeit verschafft, so wird unser musikalisches Leben bald den Sieg der Bequemlichkeit vollenden. Ist es nicht äußerst praktisch, andere für sich singen und spielen zu lassen? Besonders wenn man selber nicht die mindeste Lust verspürt, sich zu freuen, wenn man kein Weh mehr empfindet, das nach tönendem Ausdruck verlangt! Man ist versammelt zu löblichem Tun, ergo — geben wir dem Wirt einen Nickel fürs Grammophon. Wanderer kehren ein zur erquickenden Rast: nichts Schöneres, als dem Grammophon sofort ein prächtiges Wanderlied abzugewinnen! Wir feiern heute Abschied, morgen müssen Kameraden oder Kollegen scheiden: wer weiß ein hübsches Abschiedslied? — doch einzig und allein das Grammophon. Ja, wenn sich nur immer das schmäh-

Digitized by Google

lich gekrächzte oder gequiekste Liedel ein wenig der Situation anpaßte! Es liefe noch die Spur eines Wegs von der Stimmung des Innern zu dem Getön, das ausgelöst wird, obschon solcher Weg unnatürlich genug wäre. Aber dank dem Aufschwung der Industrie ist man heute viel weiter: man vertraut nämlich dem Grammophon Szenen aus dem täglichen Leben an, das heißt gemachte Anekdoten, z. B. die Geschichte von der Eierfrau, die in den verkehrten Zug einsteigt, die Geschichte vom Schwein, das dem Schlächter entspringt, und was derlei ungemein witzige Ereignisse mehr sind. So waltet die Stumpfheit unumschränkt und selbstgefällig, und die Leere des Gemüts hat den Sieg.

K Gr

Bildende und angewendete Kunst

Münchner Kunstausstellungen III

Auch bei den Plastikern bilden die Werke von starker innerer Kraft immerhin Ausnahmen gegenüber der Regel. Bei den Deutschen gibt Stucks Relief „kämpfende Faune" wieder einmal Zeugnis von seinem großen Verständnis für Form und Bewegung. Auch mit Humor sind die beiden Tiermenschen gegeben, wenn schon mit etwas absichtlichem Humor. Ebbinghaus, Leberer, Behn haben gute Büsten geliefert. Die tüchtigen Tierplastiken von Willy Zügel geben leider nicht immer viel vom inneren Leben der Tiere wieder. Sehr lebendig ist Fritz Hermanns „jagender Bär". In der Abteilung der Deutschböhmen erregen die Arbeiten Metzners berechtigtes Aufsehen. Das Wesen der „Erde", in der noch so viele Kräfte schlummern und auf ihre Entfesselung warten, wird von ihm mit überraschender Ausdrucksfähigkeit in einer großen verschlungen zusammengekauerten Figur zur Anschauung gebracht. Auch seine kleineren Werke, wie „Tod", „Schicksal", „Frierende Frauen" sind voll Ausdruckskraft. Freilich, manchmal ist entschieden Krampf und Verzerrung in den Stellungen. Formell zeigt Metzner eine Sicherheit, die beinahe bis zur Manierertheit geht. Man darf gespannt sein, wie sich der noch junge, reichbegabte Künstler weiter entwickeln wird. Einen guten Athletenkopf zeigt Wilfert. Im „Hagenbund" der Oesterreicher ist mir eine gute Bronze von Siman „Affenfamilie" aufgefallen. Die „Schwinger" des Schweizers Hugo Siegwart stecken bei allen Schönheitsmängeln im einzelnen — die aufgereckten Beine des einen Ringers schließen die Gruppe nach oben hin ungünstig ab — voll inneren Lebens. Der Kampf ist kräftig, ohne Pose und Schönmacherei erfaßt und wiedergegeben. Auch Siegwarts „Mädchen mit Hund" zeugt von dieser Kraft schlichten Empfindens. Dänemark zeichnet sich besonders durch seine Tierplastiker aus. Von Ane Nielsen ist eine ganze Sammlung von Miniaturen da: Rinder, Esel, Stiere, Schafe, Lamas, Tiger usw., alle in Augenblickszuständen und -Bewegungen, aber immer dabei mit ihrer ganzen Tierseele gegeben; ein gütiger liebevoller Humor spricht aus der Auffassung der Künstlerin, ein gesunder Humor, der der Natur keine Gewalt antut und ihr nichts Wesensfalsches andichtet. Ich habe auf diesem Gebiete selten so Gutes getroffen. Auch Olga Wagners drei Statuetten „Mädchen im Regen", „Star mit Wurm" und „Kleines Kind" zeugen von starker Begabung. Der Schwede David Edström bringt eine Serie interessanter Skulpturen, meist etwas unvermittelt abgeschnittene Köpfe, manchmal von starker Häßlichkeit, immer von außergewöhnlicher Kraft des Ausdrucks. Auch sein kleines Bronzefigürchen „Satyr" fesselt durch seine teuflische Lebendigkeit.

Digitized by Google

Bei den Belgiern sind Meuniers „Christus" und der „Hafenarbeiter" zu sehen, Werke, die allerdings nicht zu den bedeutendsten des Meisters zählen. Frankreich dagegen bringt ein hervorragendes Werk seines besten Bildhauers. Rodins „Denker" ist weltbekannt: schon seine Silhouette fesselt sofort; die tiefe Versunkenheit in grüblerisches Denken tritt an ihm in ausdrucksvoller Schärfe zutage, nur fragt man sich unwillkürlich, ob denn zu dieser Gehirnarbeit so starke Muskeln und so grobe Knochen nötig sind; wäre nicht etwas mehr Schädel besser angebracht gewesen? Rußland ist durch einige der bekannten lebensvollen Bronzen Troubetzkoys vertreten. Bei den Italienern möchte ich auf die Marmorbüste „Fürstin Doria" von Canonica hinweisen. Selbstverständlich könnte, wer alles aufführen wollte, was rein technische Meisterschaft aufweist, hiermit noch lange nicht schließen. Wir, die wir unter dem technisch Bedeutenden nur das erwähnenswert finden, was stärkere Lebenswerte vermittelt, dürfen es. Pictor

Tizians „Ueberredung zur Liebe"

Im Jahre 1893 veröffentlichte Avenarius im Kunstwart eine neue Deutung des berühmten Tizianschen Bildes, das unter dem Namen „Himmlische und irdische Liebe" so viele Jahrzehnte hindurch die Kunstgelehrten beschäftigt hatte, ohne daß sie dahinter kamen, was es darstelle. Avenarius deutete es nun so: „Eine vornehme Spröde hat sich aus ihrer Gesellschaft entfernt und am einsamen Brunnen niedergelassen. Da riß sie nun im Gedenken an »ihn« unwillig die Rose aus dem Strauch. Aber die Bildereien am Brunnen selbst erinnern sie an Liebe, und die Abendlandschaft, in die sie hinausträumt, redet ihr von Liebe, und wie sie auf das Plaudern des Wassers lauscht, ach, da ist's Amor, der mit seinem Plätschern spielt. Und siehe: leise ist ihr ein überirdisches Weib genaht, Frau Venus selber — die sitzt noch am andern Brunnenrand, aber sie spricht gar verführerisch auf die Stolze ein, deren Stolz bald zerschmelzen wird, wie die Göttin ihr leise näher rücken und ihr Odem sie berühren wird. So könnte man dem Werk etwa diese Unterschrift geben: „Ueberredung zur Liebe." „Ueberredung zur Liebe" nannte er auch später die Reproduktion des Werkes als „Meisterbild". Aber die Kunstwissenschaft ging vornehm an dieser Deutung vorbei, in den Kunstgeschichten blieb das Werk nach wie vor „die himmlische und die irdische Liebe".

Jetzt plötzlich, nach elf Jahren, hat die Forschung selbst die Avenariussche Deutung in ganz überraschender Weise bestätigt. Prof. Dr. Alexander Riese in Frankfurt ist streng kulturgeschichtlich untersuchend den Andeutungen, die das Bild gab, in die alten Zeiten hinein nachgezogen. In seiner Veröffentlichung in der „Frankfurter Zeitung" weist er zunächst darauf hin, daß an dem Sarkophag, der als Brunnenbecken dient, ein Wappen angebracht ist, und daß das Bild ein ganz ungewöhnliches Format $9^1/_3 : 4$ hat. Er schließt aus diesen beiden Umständen, daß Tizian das Gemälde im Auftrage einer bestimmten Familie und für einen ganz bestimmten Platz gemalt habe. Das Wappen gehört nun nach italienischen Forschungen der uralten venezianischen Adelsfamilie Aurelio an. Riese schließt weiter aus der ungewöhnlichen Form der Lippe, daß die Gestalt der Dame bildnisgetreu ein Mitglied der Familie zeige. Das Bild der auf die Liebesgöttin Lauschenden muß ihre Liebe, ihre Verlobung oder Hochzeit betreffen. Riese

Digitized by Google

erinnert an ein Hochzeitsgedicht (Epithalamium) des im 16. Jahrhundert viel gelesenen römischen Dichters Statius, an das Epithalamium auf den jungen Dichter Stella und seine Braut Violentilla (Statius, Silvae II, 1). Da eilt auf Amors Bitten Venus nach Rom hinab und betritt Violentillas Palast. Die junge Schöne weilt gerade im Hain des Parkes, wo ein klarer Quell im Marmorbecken sprudelt. Venus rät der spröden Jungfrau, sich dem trefflichen Mann zu vermählen, und sie „gewinnt sie mit diesen Worten und erfüllt sie mit stiller Anbetung vor der Ehe". „Die Bitten und Geschenke Stellas kehren ihr in die Erinnerung zurück, bereits hält sie sich für hartherzig." Und bald wird es zur fröhlichen Hochzeit kommen. Mit der Schilderung bei Statius stimmen die Hochzeitsgedichte des Catull, des Claudian u. a. in den Grundzügen überein. Diese aber stimmen wiederum mit den Grundzügen des Tizianschen Gemäldes überein. „Auch hier einerseits die Ueberredung, anderseits in jeder Miene lauschende Aufmerksamkeit." Signora Aurelio wendet ihren Kopf von der andern Figur eher ein wenig ab, „die Augäpfel aber sind ihr ein wenig zugewandt", und Venus hebt bedeutungsvoll die Weihrauchschale hoch, die nach Horaz, Carmina III., 8,2 ein Symbol der Ehe war. Auch vieles andre auf dem Bilde erinnert an Liebe. „Wir haben also ein dem Hochzeitsliede entsprechendes Hochzeitsbild im Sinne der Renaissance und der Antike vor uns und dürfen uns dabei sicher auch der (erst 1603 gefundenen) Aldobrandinischen Hochzeit mit der Gruppe der Braut und der überredenden Göttin als eines analogen Beispiels erinnern."

So bezeichnet nun auch Riese ohne Vorbehalt die beiden von Avenarius vorgeschlagenen Namen: „Ueberredende Venus" oder „Ueberredung zur Liebe" als zutreffend. Freilich, die oben wiedergegebenen Avenariusschen Sätze über das Bild gefallen ihm nicht. Aber wo widersprechen sie im mindesten dem, was ihm die Geschichte erwiesen hat? Wie schwer doch unsern Gelehrten die Unterscheidung wird zwischen einer kunstgeschichtlichen Beschreibung und dem, was Avenarius zu geben hatte: einer „Einstellung" des Beschauers auf den Stimmungsgehalt des Werkes an Allgemeinem, an Unvergänglichem! Paul Schumann

☞ Wie man in der Polemik andre be- und später sich selber entschuldigt, davon hat Schultze-Naumburg ein hübsches Beispiel gelegentlich der Laufenburger Stromschnellen erlebt. Herr A. Trautweiler hatte in der „Straßburger Post" den Vorwurf gegen ihn erhoben, er habe in eines seiner Kunstwartbilder nach Photographien dieser Schnellen (Kw. XVIII, 1) „einen vier Meter langen Lachs hineingemalt". Herr Trautweiler sieht sich jetzt genötigt, den Vorwurf zurückzunehmen und anzuerkennen, „daß die betreffende Aufnahme nicht die Stromschnelle, sondern nur einen Teil derselben darstellt und es sich um die Nachaufnahme eines kleinen Fisches handelt", mit andern Worten: daß von irgendwelchem Schwindel nicht die Rede sein kann. Aber wie entschuldigt Herr Trautweiler sich? Die Kunstwart-Reproduktion sei mangelhaft gewesen, erst die in der Flugschrift des „Heimatschutzes" sei gut. Tücke des Zufalls: die Reproduktion des „Heimatschutzes" ist genau auf dieselbe Weise von genau demselben Klischee gedruckt, wie die im Kunstwart — der „Heimatschutz" hatte nämlich das Klischee vom Kunstwart entliehen.

Digitized by Google

Ueber das Reisen äußert Hermann Hesse einige hübsche Gedanken; wir pflücken uns nachstehend ein paar der ernsthafteren:

„Die Poesie des Reisens liegt nicht im Ausruhen vom heimischen Einerlei, von Arbeit und Aerger, nicht im zufälligen Zusammensein mit anderen Menschen und im Betrachten anderer Bilder. Sie liegt auch nicht in der Befriedigung einer Neugierde. Sie liegt im Erleben, das heißt im Reicherwerden, im organischen Angliedern von Neuerworbenem, im Zunehmen unseres Verständnisses für die Einheit im Vielfältigen, für das große Gewebe der Erde und Menschheit, im Wiederfinden von alten Wahrheiten und Gesetzen unter ganz neuen Verhältnissen.

Dazu kommt das, was ich speziell die Romantik des Reisens nennen möchte: das Mannigfache der Eindrücke, das beständige heitere oder bängliche Warten auf Ueberraschungen, vor allem aber das Köstliche des Verkehrs mit Menschen, die uns neu und fremd sind. Der musternde Blick des Portiers oder Kellners ist in Berlin derselbe wie in Palermo, aber den Blick des rhätischen Hirtenknaben, den du auf einer abseitigen Graubündner Weide überraschtest, vergißt du nicht. Du vergissest auch nicht die kleine Familie in Pistoja, bei der du einmal zwei Wochen gewohnt hast. Vielleicht entfallen dir die Namen, vielleicht erinnerst du dich der kleinen Schicksale und Sorgen jener Menschen nimmer deutlich, aber du wirst nie vergessen, wie du erst den Kindern, dann der blassen kleinen Frau, danach dem Manne oder dem Großvater in einer glücklichen Stunde näher kamst. Denn du hattest mit ihnen nicht über wohlbekannte Dinge zu reden, nicht an Altes und Gemeinsames anzuknüpfen, du warst ihnen so neu und fremd wie sie dir und du mußtest das Konventionelle ablegen, aus dir selbst schöpfen und auf die Wurzeln deines Wesens zurückgehen, um ihnen etwas sagen zu können. Du sprachst mit ihnen vielleicht über Kleinigkeiten, aber du sprachst mit ihnen als Mensch zu Mensch, tastend und fragend, mit dem Wunsche, diese Fremden ein wenig verstehen zu lernen, dir ein Stück ihres Wesens und Lebens zu erobern und mit dir zu nehmen.

Wer in fremden Landschaften und Städten nicht lediglich dem Berühmten, Auffallendsten nachgeht, sondern Verlangen trägt, das Eigentliche, Tiefere zu verstehen und mit Liebe zu erfassen, in dessen Erinnerung werden meistens Zufälligkeiten, Kleinigkeiten einen besonderen Glanz haben. Wenn ich an Florenz denke, sehe ich als erstes Bild nicht den Dom oder den alten Palast der Signorie, sondern den kleinen Goldfischteich im Giardino Boboli, wo ich an meinem ersten Florentiner Nachmittag ein Gespräch mit einigen Frauen und ihren Kindern hatte, zum erstenmal die Florentiner Sprache vernahm und die mir aus so viel Büchern vertraute Stadt zum erstenmal als etwas Wirkliches und Lebendes empfand, mit dem ich reden und das ich mit Händen fassen konnte. Der Dom und der alte Palast und alles Berühmte von Florenz ist mir darum nicht entgangen; ich glaube es besser erlebt und mir herzlicher zu eigen gemacht zu haben, als viele fleißige Bädekertouristen, es wächst mir aus lauter kleinen, nebensächlichen Erlebnissen sicher und einheitlich heraus, und wenn ich ein paar schöne Bilder der Uffizien vergaß, so habe ich dafür die Erinnerung an Abende, die ich mit der Hauswirtin in der Küche und an Nächte, die ich mit Burschen und Männern in kleinen Weinschenken verplauderte, und an den gesprächigen

Digitized by Google

Vorstadtschneider, der mir unter seiner Haustüre die zerrissenen Hosen auf dem Leibe flickte und mir dazu feurige politische Reden, Opernmelodien und fidele Volksliedchen zum besten gab. . . Das reizende Dorf Hammerstein, südlich vom badischen Blauen, stände mir nicht mit allen Dächern und Gassen so klar und schön vor der Erinnerung, wenn ich es nicht einst spät am Abend nach einer langen, schlimmen Irrwanderung im Wald unvermutet erreicht hätte. Ich sah es ganz plötzlich und unvermutet, da ich um einen Bergvorsprung bog, in der Tiefe unter mir liegen, still und schläfernd und Haus an Haus geschmiegt, und dahinter stand der eben aufgehende Mond. Wäre ich auf der bequemen Landstraße hingekommen und durchgewandert, so wüßte ich nichts mehr davon. So war ich nur eine Stunde dort und besitze es als ein schönes, liebes Bild für Lebenszeit. Und mit dem Bilde dieses Dörfleins besitze ich die lebendige Vorstellung einer ganzen, eigenartigen Landschaft. . . Allein es soll über dem Zufälligen nicht das Wesentliche, über der Romantik nicht die Poesie vergessen werden. Sich unterwegs treiben lassen und auf den lieben Zufall vertrauen, ist gewiß eine gute Praxis, aber einen festen, bestimmten Inhalt und Sinn muß jede Reise haben, wenn sie erfreulich und im tieferen Sinne ein Erlebnis sein soll. Aus Langeweile und faber Neugierde in Ländern umher zu bummeln, deren inneres Wesen einem fremd und gleichgültig ist und bleibt, ist sündlich und lächerlich. Ebenso wie eine Freundschaft oder Liebe, die man pflegt und der man Opfer bringt, wie ein Buch, das man mit Bedacht auswählt und kauft und liest, ebenso muß jede Vergnügungs- oder Studienreise ein Liebhaben, ein Lernenwollen, Sichhingeben bedeuten. Sie muß den Zweck haben, ein Land und Volk, eine Stadt oder Landschaft dem Wanderer zum seelischen Besitz zu machen, er muß mit Liebe und Hingabe das Fremde belauschen und sich mit Ausdauer um das Geheimnis seines Wesens bemühen."

Zur Aesthetik des Gehens

Zur Reise- und Ferienzeit, wenn die Großstadt von Fremden überschwemmt wird, ändert auch das Publikum, das die Linden entlang bummelt, seine Physiognomie. Neue Gestalten tauchen auf, Gestalten, die in ihre Umgebung nicht recht hineinpassen wollen. Da bewegt sich, etwas schwerfällig und unschlüssig, eine wohlgenährte, untersetzte Figur. Der Schritt ist langsam, zögernd, wie tastend, der Fuß entfernt sich nur wenig vom Boden. Im Gedränge der Straße lassen sich Zusammenstöße nur schwer vermeiden; der Wandernde vermag nicht mit zielgerichtetem Blick und sicherem Schritt jedes sich bietende Hindernis in Kurven zu nehmen. Er kennt nur eine Bewegung, grade aus, die im Winkel abbiegt, wenn er den Entgegenkommenden vermeiden will. Mit Armen und Beinen, mit dem ganzen Körper arbeitet er sich vorwärts. Der Zuschauer vergleicht lächelnd und sein Blick wandert zu Gestalten, die mit elastisch beschwingtem Schritt die Menge teilen. Die Schultern sind in Ruhe, die Beine sind es allein, die vorwärts bringen, der übrige Körper läßt sich bewegen, ohne aktiv teilzunehmen. Wir sprechen vom Provinzler im Gegensatz zum Großstädter, ich will hier damit nur Typen bezeichnen. Selbstverständlich kann man in der kleinen wie in der Großstadt die mannigfachsten Gangarten sehen. Aber als typisch im obigen Sinne sind sie in der Großstadt am sinnfälligsten wahrnehmbar.

Man macht bekanntlich den Großstädter gern zum Kranken und

Digitized by Google

den Provinzler zum Gesunden. Doch wohl mit Unrecht, denn es handelt sich hier, scheint mir, nicht um Krank oder Gesund, nervöses Hasten oder behäbiges Genießen: der Gegensatz liegt auf ganz anderem Gebiet. Jene Art des Ganges, die wir beim Menschen bewundern, ist die rhythmische, nicht von heftigen Schwingungen der Arme begleitete, die ohne bewußte Kraftanstrengung vollzogen wird. Sie erreicht in leichten Bogen, in einem gewissen Fließen und Gleiten ihr Ziel, wo die Bewegung grade aus und in Zickzack sich beständig unterbricht, wieder ansetzt, im Winkel abbiegt, ohne Gleichmäßigkeit verläuft. Was als schön und ansprechend empfunden wird, ist das von Natur zweckmäßige; der unschöne starr berechnete Gang ist auch unzweckmäßig, weil er größeren Kraftaufwand erfordert. Die eckige Bewegung setzt immer wieder mit starker Energie, mit neuem Antrieb ein, während die Bewegung in Kurven, in Bogen noch von der ersten Bewegungsrichtung Energie auf die neue Richtung überführt, nur ein kleiner seitlicher Antrieb kommt neu hinzu. Der schwebende rhythmische Gang ist also im wesentlichen kraftsparend. Das führt uns auf seinen Ausdruckswert. Wie die höchste Kultur überhaupt in leisen Nuancen sich kundgibt, in feinen Andeutungen, mehr in der leichten Bewegung als im lauten Wort, das eher verfälscht als verdeutlicht, so erkennen wir auch am leichten Gang, bei dem die aufgewandte Energie am zweckmäßigsten angewandt wird, mehr ein Spiel ist als eine Anstrengung, den Ausdruck des Kulturmenschen. Die mühsame Anstrengung, die an die Eroberung dieses Ganges von ganzen Geschlechtern gewendet werden mußte, ist hier fast ganz überwunden, und die aufrechte Haltung, die uns vom Tiere entfernt, feiert ihren höchsten Triumph.

Selbstverständlich ist zu ergänzen: Der unbeholfene Schritt dessen, dem das Pflaster der Stadt nicht vertraut ist, erscheint nur auf dem neuen künstlichen Boden unfrei und unzweckmäßig. Der schwere Schritt z. B. des Bauern, der hinter seinem Pfluge hergeht, ist dort von mindestens ebenso vollkommener Zweckmäßigkeit, wie der Schritt des Pflastertreters, der seinerseits über die Baumwurzel oder den Stein stolpert, die der sichere Fuß des Landmenschen ohne merkliche Anstrengung überwindet. Drum erscheint auch hier gewiß, daß jede Umwelt besondere Formen der Anpassung begünstigt, und daß man sich vor einseitigen Bewertungen dieser Formen, wo sie einem unzweckmäßig erscheinen möchten, zu hüten hat. F R

Die beigelegte Karte des Verlages bedarf einer besonderen Erklärung wohl nicht, nur auf sie hinweisen wollen wir, da sie erfahrungsgemäß auch von denen leicht übersehen wird, die guten Willens sind, der Bitte um Adressen nachzukommen.

Unsere Bilder und Noten

Von Kaspar David Friedrich erzählt Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen, wie im kunstsinnigen Dresden das „Schütteln des Kopfes" über die merkwürdigen Landschaften Friedrichs allgemein war. Man suchte den einsamen Sonderling durchaus zum „höheren" Landschaftsideale zu bekehren, und als das nichts half, ließ man ihn eben gehen. Er ging denn auch zufrieden still für sich in den Wald und malte etwa die Dämmerung,

Digitized by Google

die der aufgehende Mond über den Nebel verbreitet. Oder er ging ans Meer und hielt die Poesie der Stunde nach Sonnenuntergang fest, so neu, so zart, so intim, so ganz und gar als landschaftliche Stimmung, wie wohl erst die heutige Generation wieder die Natur erlebt. Eine solche Stunde waltet auch in dem Bilde, das unser heutiges Heft einleitet: eine Ecke im Fischerhafen; unter den aufgespannten Netzen hin funkelt das letzte Licht auf den breiten Wellen. Im Hintergrunde die alten Türme von Greifswald. Wie das Licht die stille Luft bewegt! Wie es sich, leise abschwellend, zur Dämmerung verdichtet! Traumhaft sind die leblosen Dinge belebt, und „poetisch" durchfühlt erscheint auch das dunkelste Dunkel noch. Wenn wir nach den Anfängen der modernen Stimmungslandschaft suchen, so werden wir sie allerdings über die Zeit des „paysage intime" hinaus in den Tagen Friedrichs sicherer ausfindig machen können.

Wer kennt ihn nicht, den Blick ins grüne Hügelland hinab und auf die fernen Berge, den unsere farbige Wiedergabe der Landschaft Ernst Liebermanns zeigt? Die Häuser wie ein Riesenspielzeug über anmutig fruchtbares Gelände verstreut, und fern, vom Violett bis zum Blaugrün abgetönt, der noch verschneite Wald des Gebirges. Die kleinen Flächen, die lebhaften Linien werden größer, beruhigter, je höher hinauf und weiter hinaus das Auge wandert und tastet; endlich landet es im gleichmäßig friedlichen Streifen des Himmels. Wie kam's, daß man früher einen solchen Blickpunkt so selten künstlerisch fand und nützte? In unseren Tagen hat ihn wohl erst Thoma zu Ehren gebracht, und auch dies Bild Ernst Liebermanns bezeugt es, ohne dabei seine Eigenheit vermissen zu lassen.

Die weiteren Beilagen erläutern den Aufsatz „Friedhöfe" von Schultze-Naumburg. E K

Um den Aufsatz über Liszt und die Leseproben zu ergänzen, bringen wir den Chor der Armen aus der „Heiligen Elisabeth". Gern hätten wir Bülow das Wort gegeben, aber seine Erläuterung ist in der Ausgabe seiner Schriften unterdrückt. Um so willkommener sei, was Peter Cornelius sagt, Band 3 der Gesamtausgabe bei Breitkopf:

„Der Chor der Armen ist ein Stück, für das man keinen Vergleich hat, es steht einzig da und erringt wohl unter den Einzelheiten des Oratoriums den Preis. Diese dumpfen, trüben Klänge sind wie Nebelstreifen, die sich über das öde Heideland breiten, auf welchem Elisabeths Hütte steht. Es ist, als ob alle Not, alle Sorge des Lebens sich in den Rahmen dieser hundert Takte dränge. Man lauscht mit angehaltenem Atem, mit gepreßtem Herzen und ist von einem Freudenschauer durchströmt, wenn aus diesem schmerzlichen Gesang das Lob der Heiligen sich erhebt, als würden diese Armen zu Engeln, welche die Schwester grüßen."

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google

ERNST LIEBERMANN

KW

Digitized by Google

Digitized by Google

ABB. 1

BEISPIEL

ABB. 2

GEGEN-
BEISPIEL

ZUM AUFSATZ FRIEDHÖFE
VON SCHULTZE-NAUMBURG

KW

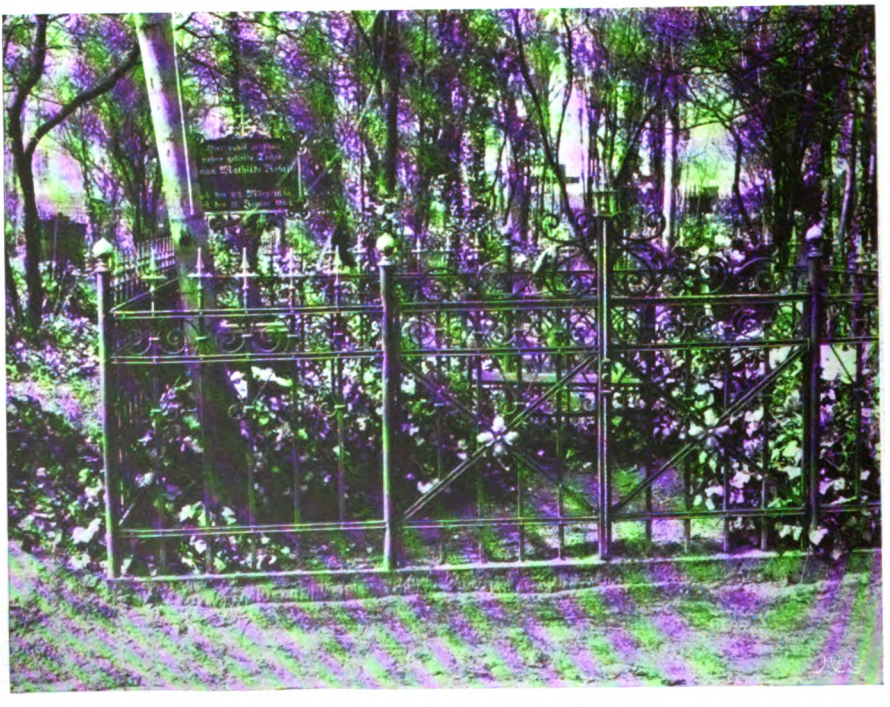
Digitized by Google

ABB. 3

BEISPIEL

ABB. 4

GEGEN-
BEISPIEL



ZUM AUFSATZ FRIEDHÖFE
VON SCHULTZE-NAUMBURG

Digitized by Google

ABB 5

BEISPIEL

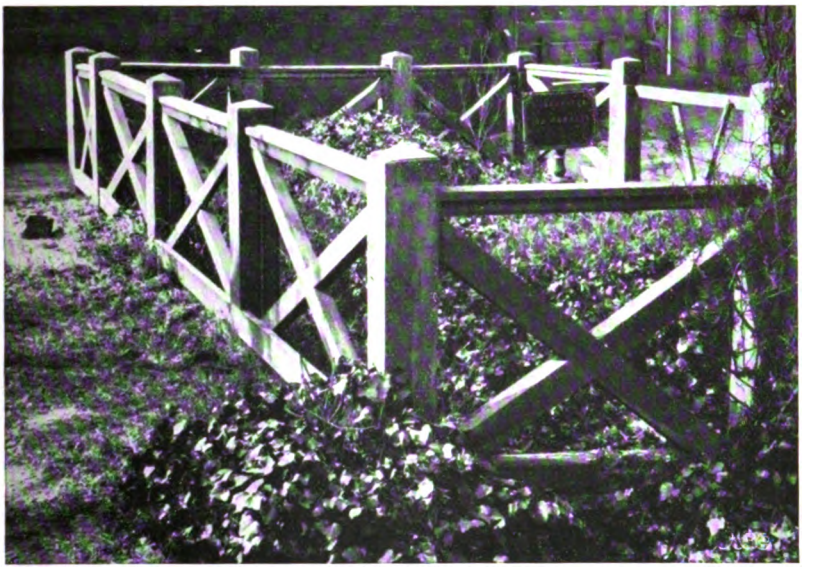


ABB. 6

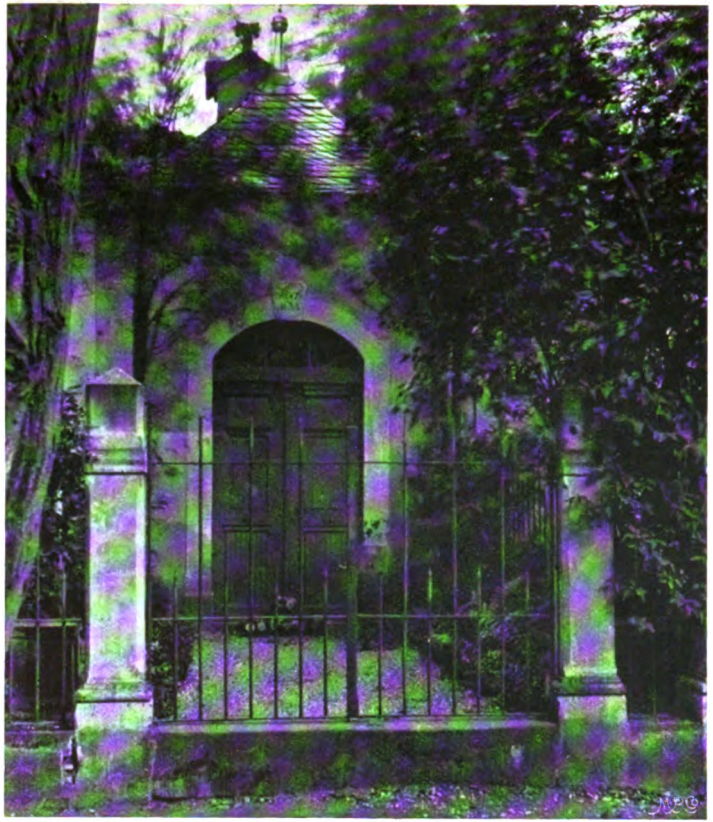
GEGEN-
BEISPIEL

KW

Digitized by Google

ABB. 7

EISPIEL



ZUM AUFSATZ FRIEDHÖFE
VON SCHULTZE-NAUMBURG

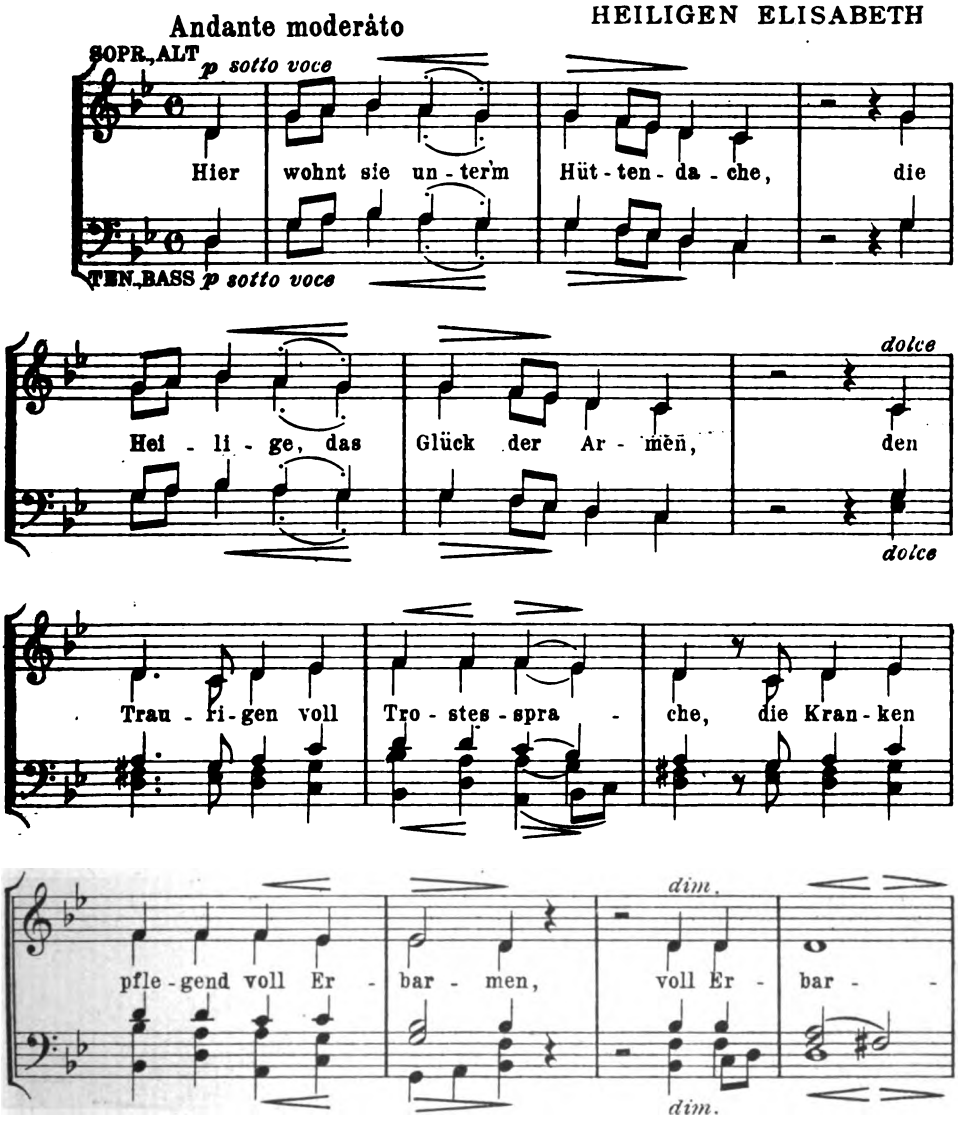
ABB. 8

GEGEN-
BEISPIEL

Digitized by Google

FRANZ LISZT

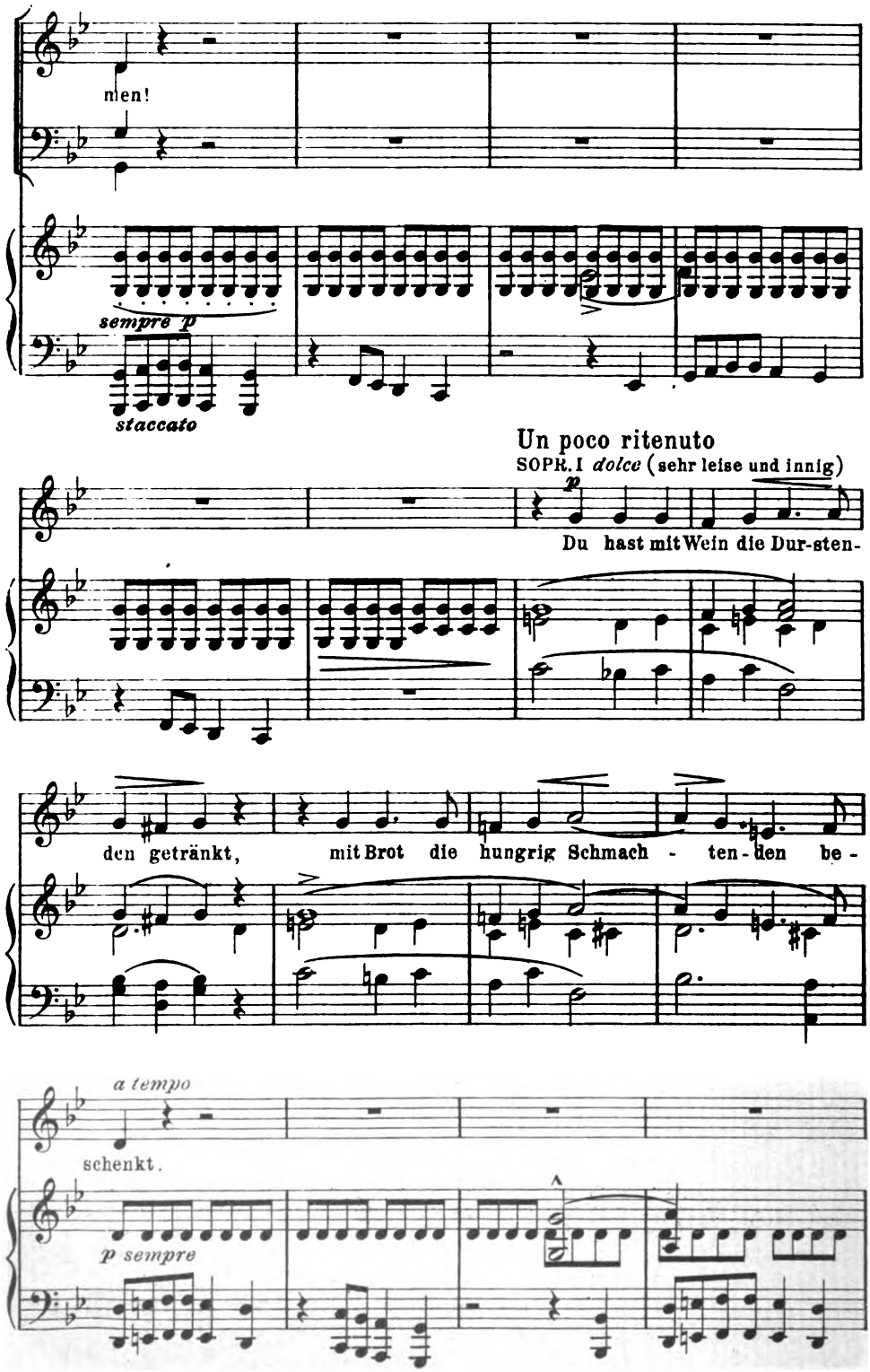
Otto Roquette:
Chor der Armen und die Werke der Barmherzigkeit
aus: LEGENDE VON DER HEILIGEN ELISABETH



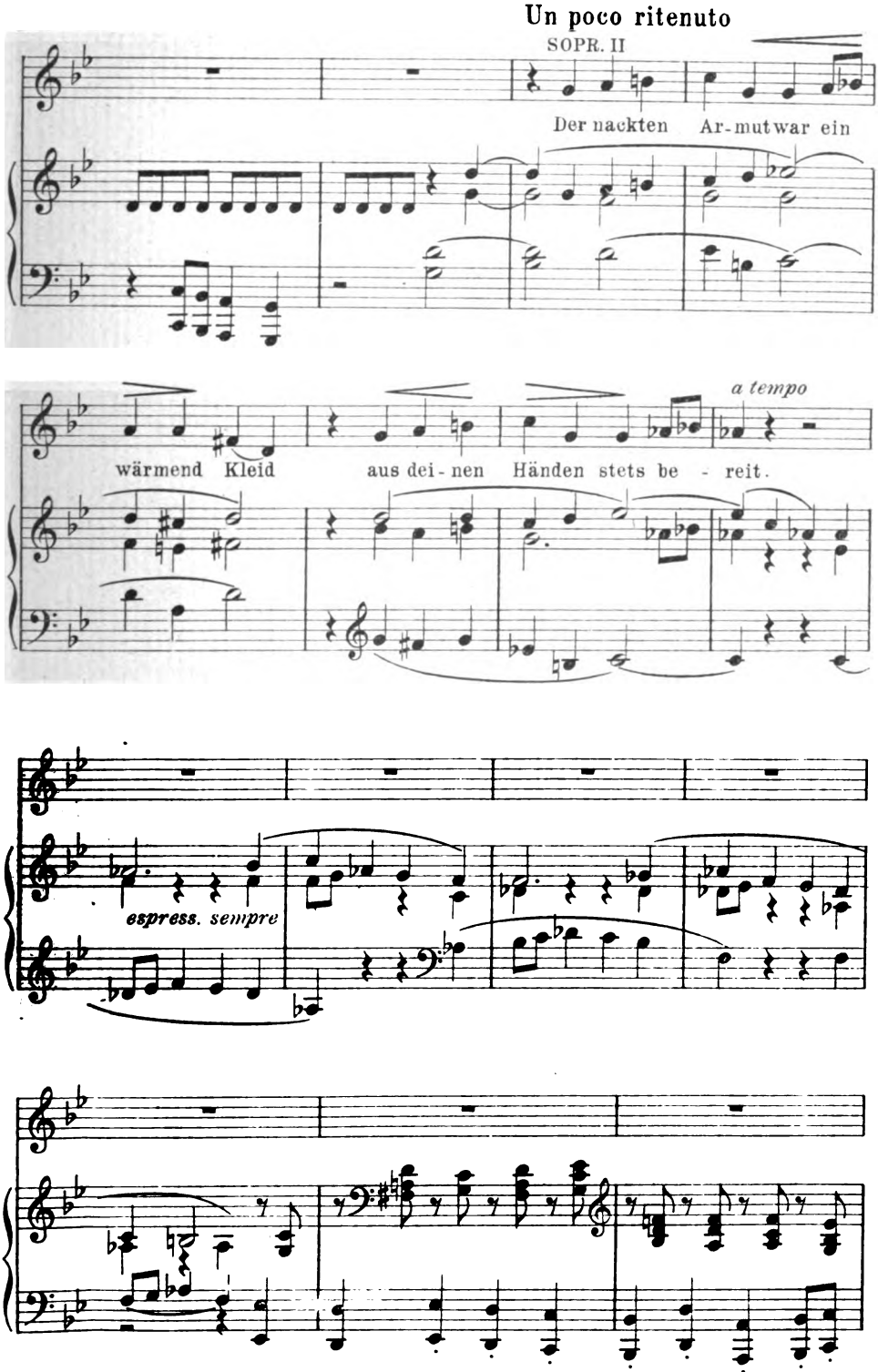
Mit Genehmigung des Verlags von Kahnt in Leipzig

Verlag von GEORG D.W. CALLWEY, München
Alle Rechte vorbehalten

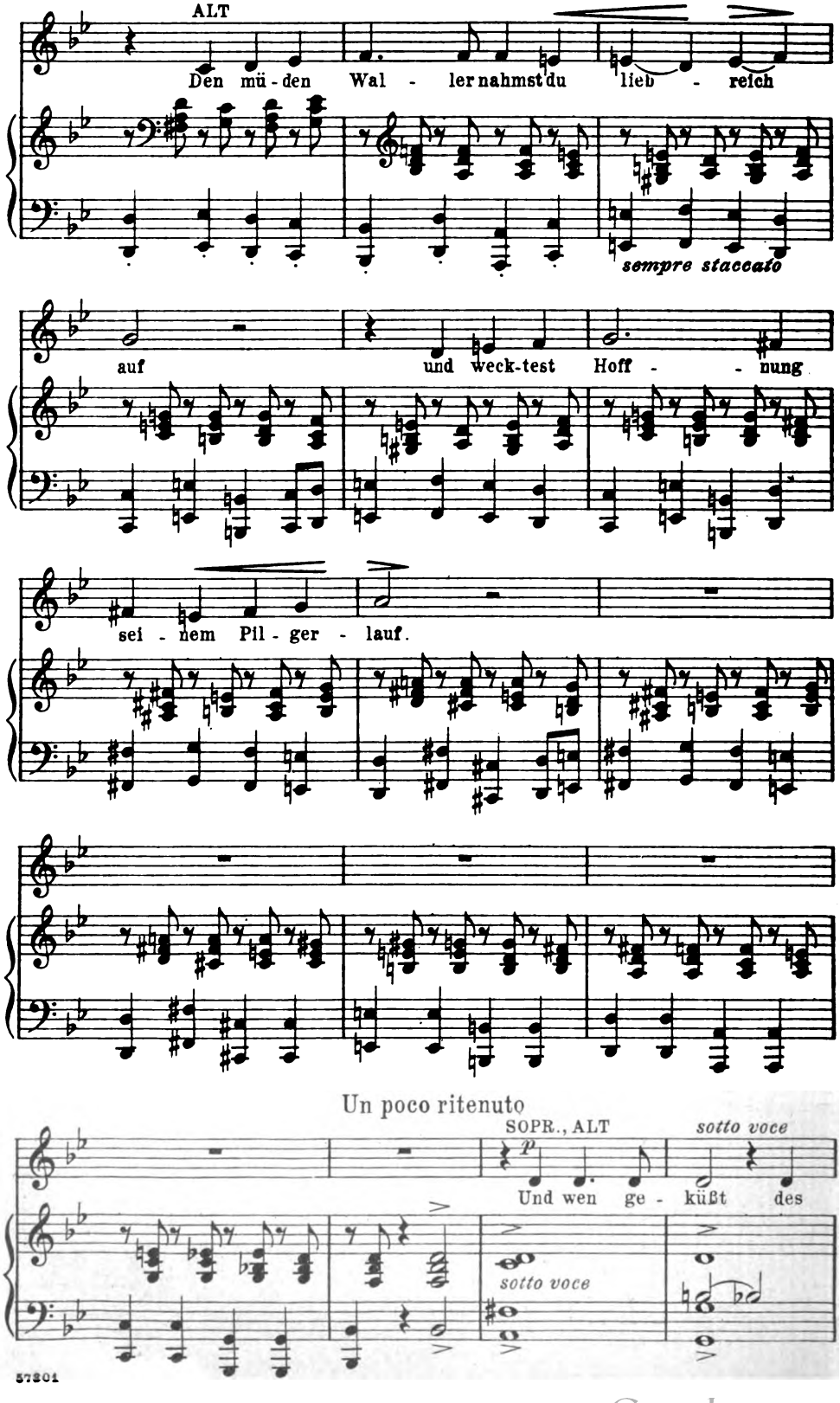
Digitized by Google



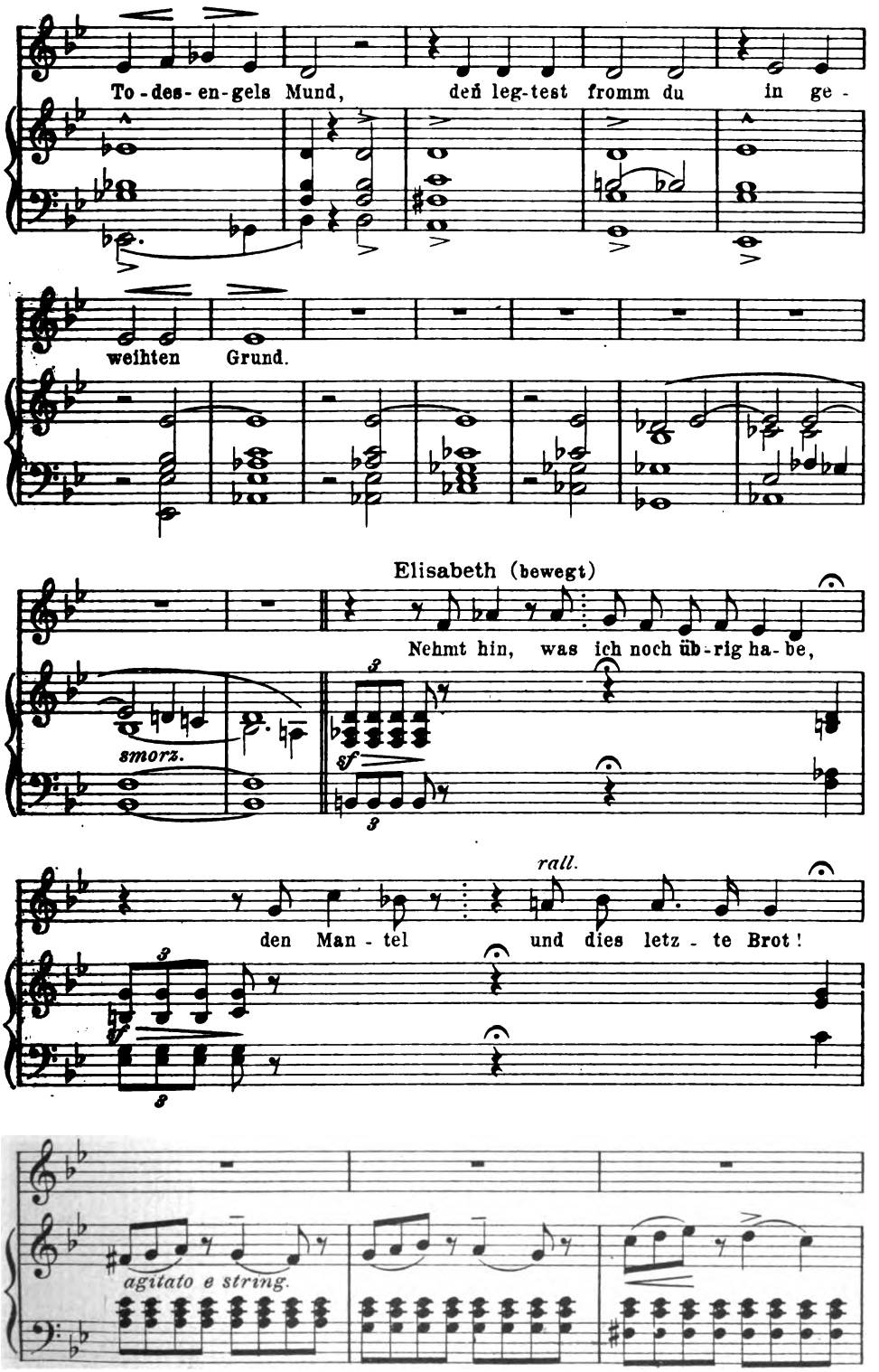
Digitized by Google



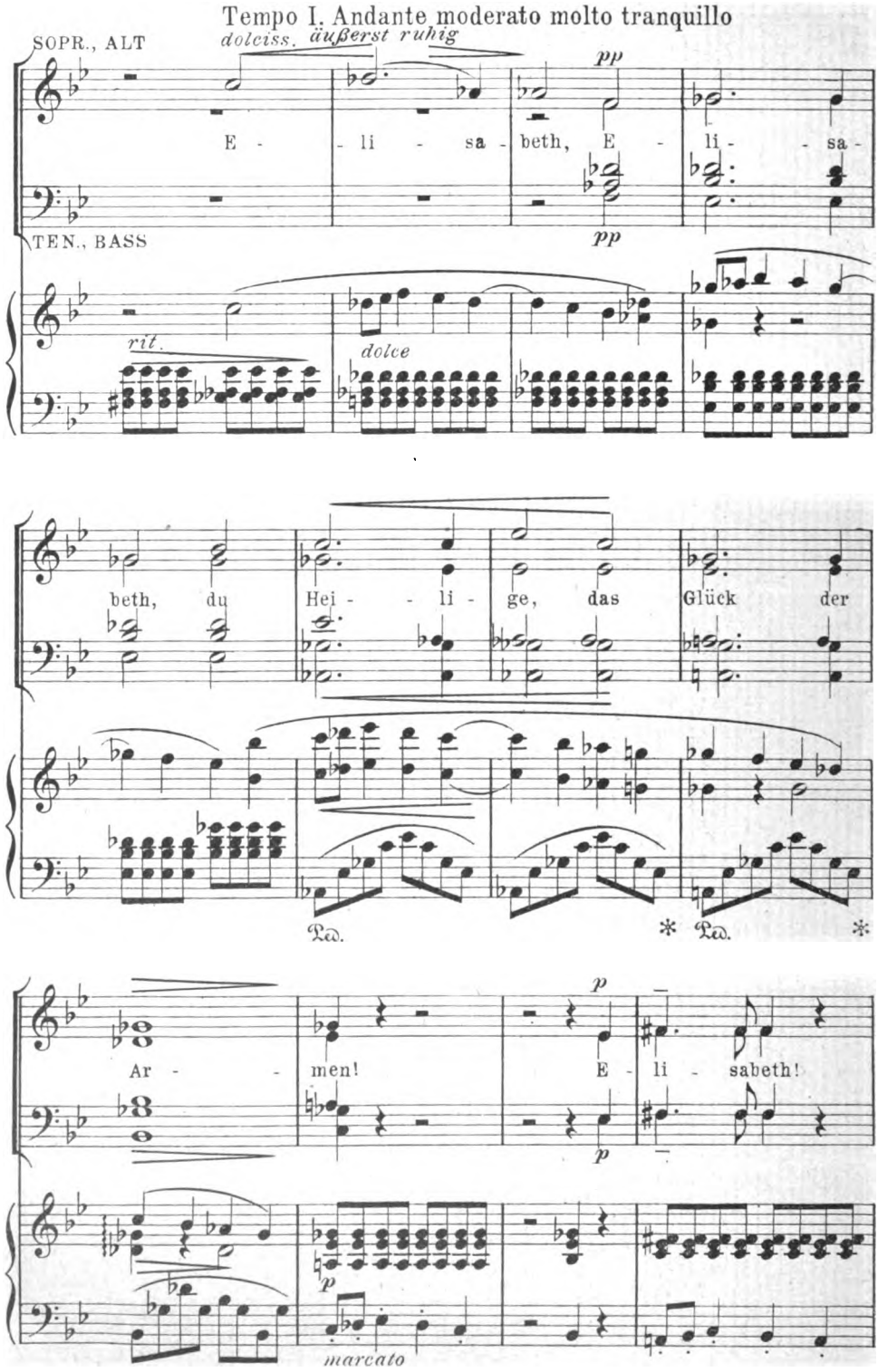
Digitized by Google



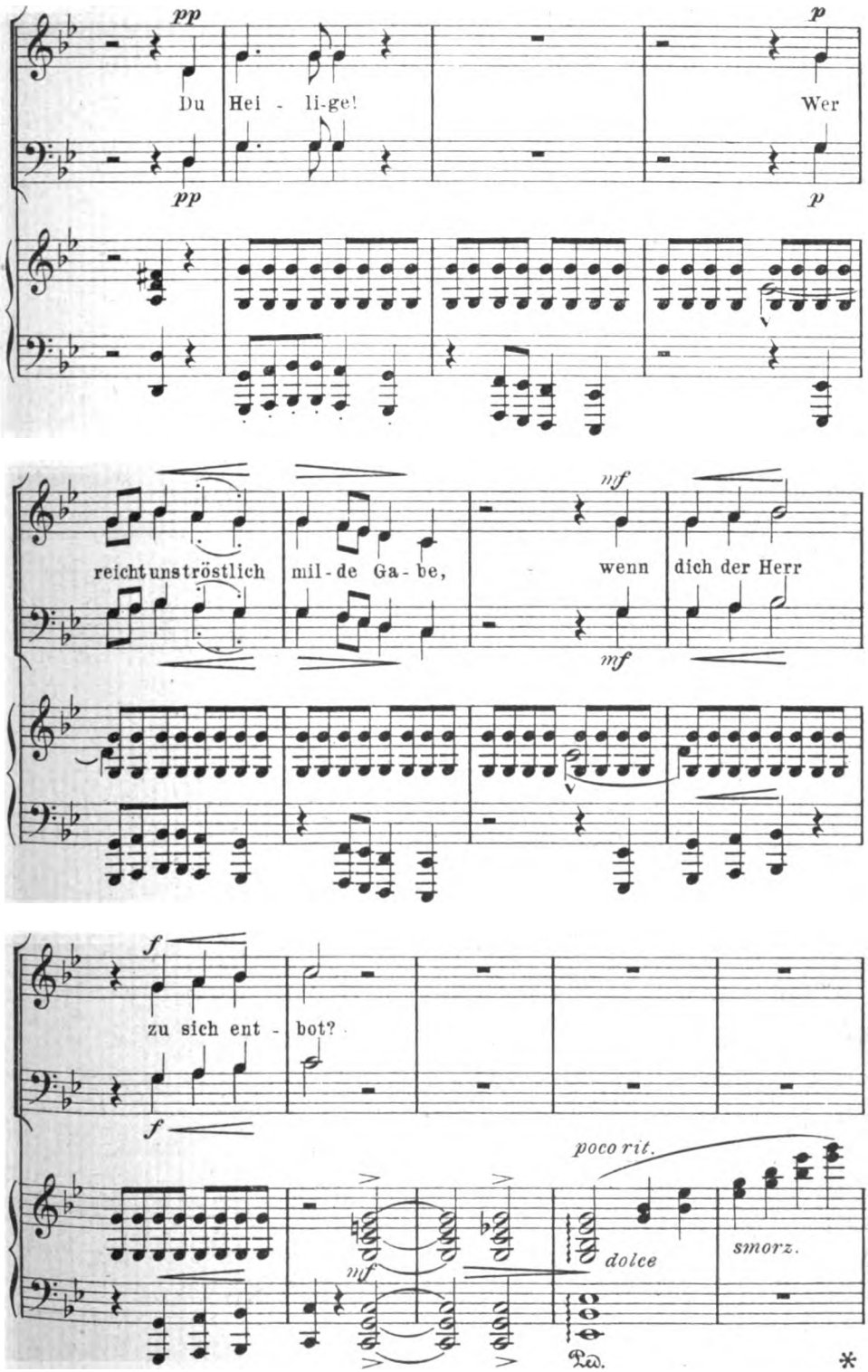
Digitized by Google



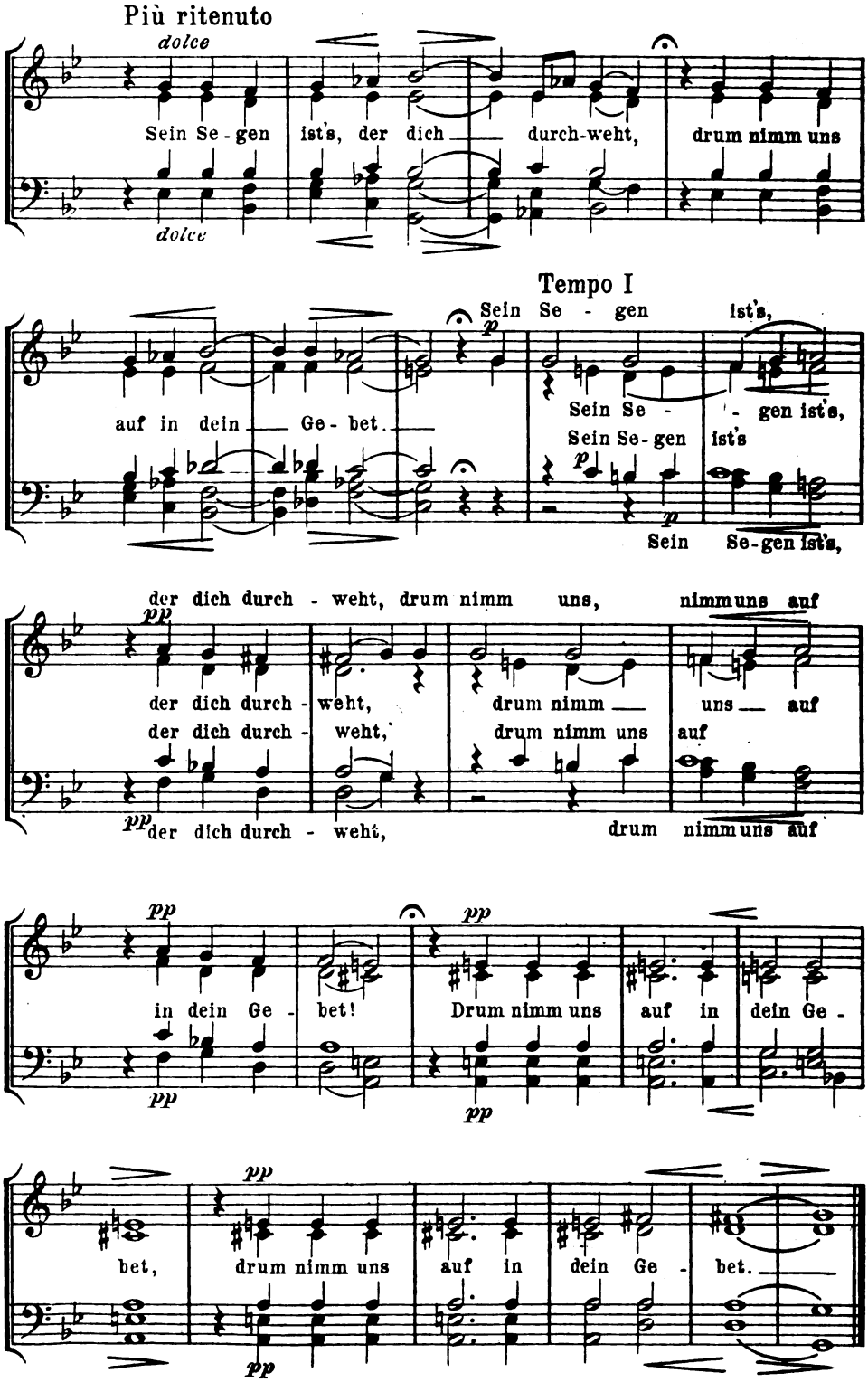
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



57301

Stichu. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google

Zweites Septemberheft 1905

18ter Jahrgang Heft 24

Die Kunst dem Volke?

„Wer von einer Kunst fürs Volk redet, ist ein Phrasendrescher oder ein Schwachkopf, meist aber beides."

„Die Kunst dem Volke! nur schwachherzige und fischblütige Aestheten-herzen verkennen diese ihre innerste Wesensbestimmung."

Sprachen's und zielten jeder auf etwas andres, ohne es zu merken, denn stolze Geister dieser Art verschmähen es zumeist, ihre eigenen Worte in schulmeisterlicher Pedanterie zu wägen, ob sie denn auch wirklich dem entsprechen, was sie sagen sollen. Was versteht denn hier der eine unter Volk und was der andre? Die Nation als Ganzes? Oder die niedern Stände? Oder die Masse, die Plebs in allen Schichten der Gesellschaft? Oder aber, im Sinne Richard Wagners, die Summe aller entwickelungs-fähigen Elemente in der Nation? Klingen nicht am Ende die beiden scheinbar so heftig auseinanderstrebenden Aeußerungen ganz harmonisch zusammen, wenn sie das, was sie als Volk annehmen, näher bezeichnen: Ein Narr, wer glaubt, die Kunst dem tiefern Verständnis einer Menge Minderwertiger, einer Masse näherzubringen — ein Narr aber auch, wer meint, sie finde nicht Empfängliche in allen Schichten der Nation!

Freilich haben wir auf diesem Einigungswege statt zweier tempera-mentvoller Ergüsse nur eine ganz platte Selbstverständlichkeit erlangt. Und ist es nicht wieder eine ganz ersichtliche Selbstverständlichkeit, wenn wir weiter schließen, daß damit das Verbreiten von Kunst unter die Masse gerechtfertigt sei; denn wie, wenn nicht auf diesem Umwege, können wir zu den überallhin verstreuten Einzelpersönlichkeiten der Gemein-schaft, des Volkes in tieferem Sinne gelangen? Dennoch, der Augen-schein lehrt's, geht es allerhand Leuten durchaus wider den Strich, wenn sie von dieser Berechtigung Gebrauch machen sehn. Da sind jene „Vor-nehmen", die meinen, ihr Heiliges nur im Winkel heilig erhalten zu können, und denen alle Oeffentlichkeit an sich so greulich ist, wie dem Stuben-pflänzchen der freie Wind. Da sind die Fanatiker der Passivität, die jede entschlossene Willensregung im Menschen als „Unnatur" verab-scheun und ihr Ideal darin erblicken, daß er ohne jedes eigne Dazutun wie eine Pflanze vegetiere, als lebte in seinem „Wollen" nicht auch die Natur. Aber auch Leute, die weder mit beschränkter Vornehmtuerei noch mit kleinlich verzerrtem Naturgötzentum etwas zu schaffen haben, „ernstere" Leute, die nicht nur über heißes Wollen, sondern auch über kräftiges Können verfügen, Leute von Geist, ja selbst von ungewöhn-lichem Geist, auch sie gesellen sich hin und wieder zu den Gegnern allen

Digitized by Google

weiteren „Kunstverbreitens". Auch sie wohl nur unter dem Einfluß von Mißverständnissen auf Grund eines ungeklärten Empfindens.

„Auch um der Empfänglichen willen," heißt es da, „sollte die Kunst nicht in die Massen getragen werden; laßt die Leute sich ihren Weg zur Kunst nur selbst bahnen; die Kunst, deren Wesen auf dem Persönlichsten unseres Empfindungslebens beruht, ist eine heilige Sache; nicht leicht sollte der Zutritt zu ihr gemacht werden, sondern schwer!" Schön, aber um welches Heiligtum der Kunst handelt es sich hierbei, wenn nicht um das innere Heiligtum ihres Gehalts? Und wird der Weg zu diesem Heiligtum etwa leichter und bequemer gemacht dadurch, daß Bücher und Kunstblätter billiger werden? Dadurch, daß dem Heißhunger und dem brennenden Durste der Kunstwürdigen auch unter den Unbemittelten die äußere Möglichkeit gegeben wird, ihre Sehnsucht zu erfüllen? Man prostituiert die Kunst, heißt es, wenn man sie — um der Wenigen willen — in immer weitere Massen trägt, sie dem plumpen Betasten einer blöden Menge ausliefert. Aber wird denn die Kunst vor diesem Betasten einer blöden Menge bewahrt, wenn sie auf die Kreise der Bemittelten beschränkt bleibt? Und kann denn die Kunst überhaupt durch ein „Betasten" ihres Aeußern prostituiert werden? Wird die Majestät verletzt, wenn ein betrunkener Schuster schimpft, oder die Gottheit, wenn ein kümmerlicher Pfaffe predigt? Worauf beruht denn das unangenehme Gefühl, dessen wir uns freilich kaum erwehren können, wenn wir einen herrlichen Böcklin z. B. in einem Protzensalon von Protzen begaffen sehen, oder wenn wir in der Kammer unsrer nach dem Modernsten strebenden Stubenmagd Reproduktionen nach eben demselben Meister an den Wänden erblicken? Ist's nicht im Grunde eine Kleinheit, eine Schwäche unsres Empfindens, wenn es sich das Hohe trivial machen läßt dadurch, daß die Torheit alle trivialen Ecken und Enden damit behängt? Eine menschlich-liebenswerte, eine edle Schwäche, zugegeben, aber sollen wir, um das Edle in dieser Schwäche zu schonen, die Herzarbeit einstellen, die bis in die letzten Aederchen unsres Volkskörpers das seelische Nährblut der Kunst zu treiben trachtet? Tun wir nicht besser, wenn wir statt dessen diesem edeln Empfinden die Augen zu öffnen suchen, daß es in der Erkenntnis erstarkend über seine Schwäche Herr zu werden suche?

Freilich, solchen „plebejischen" Erwägungen fern stehn in stolzer Höhe unsre Programm-Individualisten und Subjektivisten. Was kümmert den „Ichmenschen" aus Prinzip die Entwicklung der „andern" oder gar des Ganzen, das er „überwunden" unter seinen Füßen tritt! Denn vor der Erkenntnis, in welch unlöslichem Zusammenhang die Höhe seiner Einzelleistung zum Zustand der verachteten Gesamtheit steht, davor behütet ihn die schirmende Kraft seiner Selbsteinschätzung. Gewiß, nicht nur in unsrer Zeit, in der sich sogar die braven Herdentiere unter dem selbstmörderischen Zeichen der Herdenverachtung in Scharen zusammenfinden, ich meine: zu allen Zeiten hat wohl, wer nach eigenen und neuen Zielen rang, damit begonnen, die Gemeinschaft, die er mit den stumpfen Massen zusammenwarf, zu verachten im Gegensatz zu seinem einsam persönlichen Willen. Aber wessen Genie die Götter nicht grade in die Wolke leidenschaftlicher Blindheit hüllten, dem Großen gelang es auch immer noch, mit der Zeit über seine Persönlichkeit hinaus zu schauen und die Wur-

Digitized by Google

zeln zu erkennen, mit denen er aus dem Grunde einer Menschheits- und Volkskultur hervorwuchs, die nur im innigen Zusammenwirken von Gemeinschaften gewonnen wurde und werden konnte.

„Was bin ich denn selbst, was habe ich geleistet? Alles, was ich gesehen, gehört und beobachtet, habe ich gesammelt und ausgenutzt. Meine Werke sind von unzähligen verschiedenen Individuen genährt worden, von Ignoranten und Weisen, von Leuten von Geist und von dummen Köpfen; die Kindheit, das reife und das Greisenalter, alle haben mir ihre Gedanken entgegengebracht, ihre Fähigkeiten, Hoffnungen und Lebensansichten; ich habe oft geerntet, was andere gesät haben, mein Werk ist das eines Kollektivwesens, das den Namen Goethe trägt." So hat sich geäußert, der als höchstes Glück der Erdenkinder die Persönlichkeit empfand, der selbstsichere und eigenwillige Sänger des prometheischen Trotzes. Wie töricht kurzsichtig erscheint von diesem Standpunkt aus der stolze Einsamkeitswahn der „Höhen"- und „Herren"-Menschen, die den Anteil der Gemeinschaft an ihren eignen Leistungen nicht zu erkennen vermögen. Welcher wahrhaft Große könnte denn überhaupt einsam genannt werden in einem anderen Sinn als in dem des einsamen Voranschreitens? Schließt aber das Voranschreiten nicht ein Nachfolgen ein? Ist aber wieder der Große nicht nur ein Führer, ein Bildner der eignen Persönlichkeit, sondern, mittelbar wenigstens, auch immer ein Bildner des „Volkes", kann er es dann mit andern Augen anschauen als der Sämann das empfangende Land, der Künstler seinen Stoff, der Mann das Weib? Und schaut der echte Künstler seinen Stoff mit Verachtung an, weil er mit ihm zu ringen hat? Ist dem allen so, wohl, dann darf unser Eifer nicht rasten, die Gemeinschaften, aus denen die Einzelkünstler hervorgehn, auf eine möglichst hohe Stufe des Lebens zu erheben, und wenns nur zu dem Zwecke wäre, damit die Höhe der weiterführenden Persönlichkeitsleistungen zu steigern.

Wo setzen denn überhaupt die deutlichen Grenzen ein zwischen Gemeinschaft und Masse im praktischen Leben? Sind es Wirklichkeiten oder sind beide nicht vielmehr nur abstrakte Begriffe, mittels deren wir uns zu verständigen suchen? Wo ist der Größte, in dessen Innern nicht zum mindesten ein Fleckchen Konventionalität, d. h. also doch: Masseneinfluß wäre, und wo ist der Geringste, in dem nicht ein Fünkchen eignen Seelenlebens glühte? Was können die Säeleute auch hier wieder Besseres tun, als ihre Saat ausstreuen, soweit sie's vermögen, ob nicht auch aus dem dürren Acker Frucht sprosse?

Etwas anderes ist es freilich, wenn sich's nicht mehr bloß um ein sozusagen körperliches Verbreiten, wenn sich's um ein seelisches Zugänglichmachen von Kunst, um ein Eröffnen ihrer Werte handelt. Gilt da etwa im tieferen Sinne der Satz: „Nicht leicht sollte der Zutritt zur Kunst gemacht werden, sondern schwer"? Wer es weiß, wie allzu bereite Hilfe die Kräfte oft mehr verweichlicht, als belebt und wie das „Bedienen" die Selbständigkeit untergräbt, wer die schöpferische Weckerkraft der „Not" kennt, wem vor der Affenliebe graut, die ihre Kinder überfüttert im Wahn, sie zu nähren, wer sich vor der Humanität bekreuzt, die lebensunfähige Wesen in Brutöfen zu Mißgeschöpfen „gar" bäckt, alle die werden auch das gesunde Korn Wahrheit in diesem Ausspruch zu schätzen wissen. Doch kann es sich hierbei immer nur um ein Zuviel handeln, und um ein Zuviel vor allem der Gewaltsamkeit,

Digitized by Google

die ihre Hilfe aufdringt und Ergebnisse erzwingen will, statt ihr natürliches Reifen abzuwarten. Denn wie lächerlich, zimperlich und geistvoll verdreht wäre eine Menschheit, die ihre Mitglieder aus Grundsatz ängstlich von gegenseitiger Hilfeleistung abzuhalten suchte! Als ob nicht für die nötigen Widerstände trotz aller Hilfeleistungen ohnehin durch den natürlichen Verlauf des Lebens immer wieder gesorgt würde. Und als ob nicht trotz aller Wegweiser die schreckende Waberlohe um die „heilige Jungfrau" immer noch flammte, die nur vor dem Würdigen weicht.

Daß aber in bezug auf die Kunst Hilfe tatsächlich geleistet, daß Kunst mit Erfolg und Nutzen erläutert werden kann, ja unter Umständen einer solchen Erläuterung bedarf, das wird wohl auch nur von schwachgesichtigen Schwärmern bestritten. Ist die Kunst denn nur „Himmelstochter", ist sie nicht ein Erzeugnis von Seele und Sinnen, und ist sie nicht zum mindesten so weit deutbar, als sie „irdischen" Ursprungs ist?

„Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichters Lande gehen."

Hier liegt die Aufgabe der helfenden Kritik deutlich vorgezeichnet, in „des Dichters Lande", in die Vorbedingungen seines Schaffens einzuführen, den Blick des Unvertrauten „einzustellen". Und vorher abzustellen, aufzuräumen mit dem Schutt der Vorurteile, der Mißverständnisse, der Verziehungsergebnisse usw., die sich bergehoch türmen rings ums Gebiet der Kunst. Ja, gibt es nicht, wie es schöpferische Worte gibt, die den lebendigen Funken aus unsrem Herzen schlagen, auch schöpferische Mittlerworte, die das empfangene Feuer weitergeben? Man lese einmal Goethes Bemerkungen über Shakespere, die Hebbels zu Kleist, oder man lese Burckhardt über Rubens und Justi über Velasquez. Allerdings, das sind Berufene und Auserwählte im höchsten Sinne, und der „Beruf" des kunsterläuternden Erziehens ist vielleicht einer der schwierigsten und am wenigsten erlernbaren. Erklärt Goethe einen Rat überhaupt nur dann geben zu wollen, wenn man ihm verspricht, diesem Rat nicht nachzuleben, um wie viel heikler noch ist dieses Raten und Beraten in den besonderen Dingen der Kunst. Es ist hier im Kunstwart mehr als einmal darauf hingewiesen worden, welches Unheil auf diesem Gebiete das wohlmeinende Unverständnis, die Schamlosigkeit, die das Heilige beplappern zu dürfen meint, die plumpe Aufdringlichkeit u. a. m. angerichtet haben und anrichten; und es brauchte wohl einer Betrachtung für sich, um nur eine annähernde Uebersicht darüber zu geben, was von groben Greueln an bis zu feinsten Bedenklichkeiten diese Art Tätigkeit zu erregen imstande ist. Immerhin ist es noch kein Argument gegen das Amt, daß sich Unberufene seiner bemächtigen. Und können sich an diesem Amte hier nicht die verschiedensten Begabungen, dem Grade wie der Art nach, beteiligen, vom geistigen Baumeister bis zum Mörtelträger, vom Propheten bis zum Schulmeister? Gewiß, die edelste Art erzieherischen Wirkens ist auch hier wie überall, die weniger einem bloßen Verstandeswollen, als ihrem Wesenstriebe folgt. Und am reinsten, mein ich, tritt sie in dem zutage, der gar nicht daran denkt, andre über Kunsteindrücke zu belehren, der erzieherisch wirkt, indem er lediglich sich

Digitized by Google

selber erzieht, indem er sich selber Rechenschaft ablegt und klar zu werden sucht über die ästhetischen Eindrücke, die er empfängt. Aber darüber darf man denn doch nicht verkennen, daß auch das unmittelbare Belehren sehr wohl durch ein „Müssen" besonderer Veranlagungen belebt werden kann. Wer aber gegenüber dem „Lehrertone" gar so leicht verletzlich ist, der zeigt, meine ich, durch diese Empfindlichkeit nur, daß er selber noch zu den Schülern gehört, die über mehr Eitelkeit als Drang nach Förderung verfügen. Warum sollen wir neben ästhetisch vorbildlichen Erziehern wie Schiller und Herder nicht auch Querköpfe begrüßen, wie Wolfgang Menzel, der zwar den König von Thule als „versoffnen" Potentaten kurzerhand abgetan haben soll, dafür aber auch das „rechte" Wort kennt, um die Sagenschätze unsres Volkes zu heben? Warum nicht selbst „Autokraten" — nomina sunt odiosa — die zwar nicht des Glaubens doch des Empfindens leben, ihre persönlichen Meinungen hätten als allgemeine Gesetze zu gelten im subjektiven Leben der Kunst, wenn diese Meinungen nur uns irgend etwas geben? Ja, warum sollen wir uns vornehm abwenden von den „Volksmännern", die „aus dem Volke zum Volk" reden, in der „Claudiusweise", solang diese Weise nur, wie im Großen und Ganzen eben bei Claudius, Natur bleibt und nicht zur Manier wird? Heißen wir weiten Herzens getrost alles willkommen, was uns wahres Leben bringt, auch wenn die Schale, in der dies und jenes dargereicht wird, zu bemängeln sein mag. Solange der Schenkende dabei nur aufrichtig, nur wahrhaftig bleibt in der Form seines Gebens, ist, glaub ich, der Schade nicht so groß, daß ihm durch ein Hinweisen auf die Uebelstände nicht leicht entgegengewirkt werden könnte. Erst da, wo das „Popularisieren" anfängt, Sirenentöne anzuschlagen, um seine Gaben einzuschmeicheln auf dem Wege der Schauspielerei, wo es sich kindlich und volkstümlich stellt, was sich in seiner „Güte" imitierend herabläßt zu den „Kleinen", erst da sollten wir Tore und Türen vor ihm schließen, da aber auch fest. Denn die Unechtheit, wo und wie sie auch auftritt, stiftet ja durch ihr Wesen an sich mehr Schaden, als sie durch ihre Gaben je gut machen kann.

Von Selbstverständlichkeiten sind wir ausgegangen und mit Selbstverständlichkeiten schließen wir. Aber ist es nicht ganz gut, von Zeit zu Zeit auch Selbstverständlichkeiten zu begründen? Die geistreichen Leute, die scharfsichtig an allen Dingen vor allem die Kehrseite wahrzunehmen wissen, sie täuschen uns das Negativ nur zu oft ins Positiv um, indem sie das Selbstverständliche für gewöhnlich, das Gesunde für grob, das Allgemeine für gemein erklären. Dabei denken wir noch gar nicht einmal an den Kreis jener „Intellektuellen", die sich selbst als den wohlgelungenen Endzweck der Schöpfung verehren: mit welch' unsäglicher Mißachtung schauen die erst auf alle Bestrebungen hinab, das hohe Seelengut der Kunst über ihre engen Zirkel hinaus in die Weiten des Volkes zu tragen! Dem stillen und lauten Widerstand gegenüber, der sich von überall dorther der Arbeit entgegenstemmt, die unerläßlich ist zum Begründen einer gesunden und starken Kultur, den Paradoxen der Lebensfremdheit und blassen Feingeistigkeit gegenüber hat denn wohl auch einmal der einfache Menschenverstand das Recht, seine Stellung zu wahren.

Leopold Weber

Digitized by Google

Pastor Keller *

In diesen Blättern nahm ich schon kürzlich die Gelegenheit wahr, um über den bekannten Pastor und Evangelisten Samuel Keller (Ernst Schrill) als Schriftsteller andeutend einiges zu sagen. Der Fall ist indessen dazu angetan, gründlicher abgehandelt zu werden. Denn einmal verlangt Keller selbst literarisch gewürdigt zu werden; er blickt auf die Durchschnittsware der religiösen Literatur verächtlich herab, er will mit seinen Erzählungen, Novellen, Romanen Bücher geben, die auch dem literarisch und künstlerisch gebildeten Geschmack genügen. Sodann ist ihm die literarische Würdigung auch tatsächlich schon zuteil geworden; er hat Herolde gefunden, die ihn, man darf schon sagen: ausposaunten als einen der ersten lebenden Dichter. Ist es da nicht Pflicht des Kunstwarts, zu untersuchen?

Keller hat viel geschrieben und es ist einigermaßen mißlich, sich im Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes mit ihm auseinanderzusetzen. Ich vereinfache daher die Arbeit nach Möglichkeit und suche die drei Fragen zu beantworten: Wie findet sich Keller mit einer Komposition als einem Ganzen ab? — Wie findet er sich mit den Charakteren und Episoden ab? — Wie mit dem Stil (als Satz- und Wortstil verstanden)?

Zur Beantwortung der ersten Frage kurz ein paar Inhaltsangaben. Einer zieht mit seiner jungen Frau auf das Gut seiner Väter. Die Frau hat Launen und liebt das Leben auf dem Gute nicht. Der Mann ist ungeduldig. Beide sind ungläubig. Folglich ist die Ehe unglücklich. Ferner hat es den Anschein, als sei der Mann nicht treu. Folglich verläßt ihn die Frau. Während ihrer Abwesenheit geschieht zweierlei: sie gebiert einen Knaben, ihm brennt das Gut ab. Es kommt hinzu der kräftige Zuspruch Frommer. Folglich werden sie gläubig. Der Mann kauft ein neues Gut, das der Frau behagt. Folglich kehrt sie zu ihm zurück. Und folglich ist die Geschichte zu Ende. („Sein Erbe", Roman.)

Oder: Ein Lehrerssohn muß nach dem Tode seines Vaters als Sekundaner das Gymnasium verlassen, wird gleich Hauslehrer in einer reichen Familie, bildet sich dabei zum Salonhelden aus, verläßt die Stelle aus äußerlichen Gründen, wird während einiger Wochen Nihilist (die Geschichte spielt wie fast alle in Rußland), darauf Gutsverwalter, wirbt für den Verwalter eines Nachbargutes um die Hand einer Erzieherin, schweren Herzens, da er in ihr ein junges Mädchen wiedererkennt, in das er sich während eines Seeaufenthaltes früher einmal verliebt hat, wird davon krank, kommt hierdurch und durch die Ermahnung eines Schafzüchters zur

---

* Der Aufsatz desselben Verfassers über „Christliche Literatur" (Kw. XVIII, 20) hat so ungewöhnlich reges Aufmerken gefunden, daß wir diese seine Ergänzung gegen unsre ursprüngliche Absicht schon jetzt drucken. Sprechen wir auch dadurch über denselben Gegenstand binnen kurzer Zeit etwas viel, so wird man doch gerade jetzt geneigter sein, der Frage auf den Grund zu gehen. Und noch ein andrer Gedanke bestimmt uns. Krugs Ausführungen werden manchen als eine Art von Uebungen im Beurteilen von dichterischen Kunstwerken ganz allgemein interessieren und anregen, wir meinen: über die Beurteilung der „christlichen" Literatur im besonderen hinaus. Kw.-L

Digitized by Google

inneren Einkehr und „Heiligung", wird zur Belohnung Oberverwalter und heiratet infolge glücklicher Umstände jene Erzieherin. („Fahrenhöft", Roman.)

Oder: Ein Dorfschullehrer ist zum Leidwesen seiner Frau „ungläubig". Im Verein mit dem Schulzen tut er alles, um den „Muckern" einen Schabernack zu spielen. So suchen sie die Versammlung der „Gläubigen" zu stören. Als ihnen aber dabei einer der „Gläubigen" ehrenrührige Dinge vorwirft, ist der Lehrer so überwältigt, daß er schnurstracks nachhause läuft und sich bekehrt. Nach wenigen Wochen ist er unter den „Gläubigen" der Fanatischste. Da gibt er in der Schule einem Kinde eine gewaltige Ohrfeige, im Zorn, sodaß das Kind ohnmächtig liegen bleibt. Der Erfolg ist erstens, daß der Lehrer seinen Hochmut einsieht und zum zweiten Male bekehrt wird, und zwar nun zu einem „vernünftigen" Glauben; zweitens: das Kind, das bisher ganz ungläubig war, wird auch bekehrt; drittens — aber diese Folge tritt erst nach Jahren ein —: auch der Schulze, der Vater des Kindes, wird bekehrt. („Der gesegnete Schlag", aus der Sammlung „Den Meinen erzählt".)

Oder: Ein Provinzialstädtchen hat Besitz und Nutznießung einer Erbschaft, solange bis sich der Erbe meldet. Die Zinsen werden zu wohltätigen Zwecken verwendet. Nun zieht einer, der sich durch seiner Hände Arbeit ein Vermögen erworben hat, mit seiner Tochter in das Städtchen und da er vermutet, daß das Erbe ihm zusteht, macht er es für sich geltend. Infolge davon wird der Verwalter der Erbschaft, aus Mitleid mit den Armen, denen die Zinsen nun verloren gehen sollen, auf den Tod krank. Dessen Sohn, der in die Tochter des angeblichen Erben verliebt ist, und die Tochter stellen diesem das „Sündhafte" seines Begehrens vor, unterstützt noch von einer alten Stadtarmen. Der Erbe, sonst eine resolute Person, ist überwältigt und verspricht, seine Ansprüche fallen zu lassen. Jubel. Es kommt zum Trost auch noch von dem Rechtsanwalt aus Berlin die Nachricht, daß das Erbrecht sehr zweifelhaft sei. Erneuter Jubel. Verlobung. („Um ein altes Erbe", aus der gleichen Sammlung.)

Oder: Ein „gläubiger" Gardeleutnant wohnt drei Tage in dem Wirtshaus eines Provinzstädtchens, verliebt sich in die Kellnerin, verläßt den Dienst und heiratet sie. Die fromme, aber adelsstolze Mutter verleugnet den Sohn. In schwerer Krankheit wird sie von ihrer Schwiegertochter, die in der Maske einer Krankenwärterin auftritt, liebevoll gepflegt. Das verbindet die Herzen, sodaß bei der Entdeckung der List der Widerstand der Kranken glücklich überwunden ist und sie auch ihr zweites Kind, ihre Tochter, einem Bürgerlichen, nämlich dem „gläubigen" Pastor, zur Frau gibt. Durch die Pflege der Kranken ist auch die bis dahin „weltliche" Leutnantsfrau „gläubig" geworden. („Der Vasenpfennig", Novelle „aus dem Leben der Gegenwart".)

Oder: Einer wird infolge eines Schiffsunglücks „gläubig". Diese Geschichte unterscheidet sich von anderen ähnlichen durch den schönen Gedanken, daß der „Gerettete" eine „christliche Buchhandlung" gründet.

Oder — hat man vielleicht genug? Ich fürchte. Was ist uns nun bei all diesen Geschichten aufgefallen?

Zunächst wohl die Einfachheit des Stoffes, der übrigens fast immer der gleiche ist: jemand wird infolge irgendwelcher Ereignisse fromm. Wohl, Einfachheit ist kein Mangel; auch kann man den gleichen Stoff auf die verschiedensten Arten behandeln. Wie wird der Stoff hier behandelt? Mir scheint so: es gibt Leute, die fromm sind und Reden halten. Ferner gibt

Digitized by Google

es im Leben gewisse bekannte Ereignisse, die besondere Wirkung haben, z. B. Tod, Feuer, Krankheit, eine Ohrfeige, Unglück jeder Art. Damit haben wir Kellers Mittel erschöpft. Er nimmt seinen Helden, läßt einige Ereignisse auf ihn einwirken, einige Fromme ihm einige Reden halten; das dauert einige hundert Seiten an und auf einmal ist der Held „bekehrt". Das ist die Art, wie Keller den Stoff handhabt. Er weiß keine andere. Nun, man könnte sagen, er habe geringe Phantasie, aber innerhalb dieser Grenzen sei alles in Ordnung. Aber auch das ist nicht so. Was will Keller? Er will eine Bekehrung schildern; das ist sein Lieblingsthema. Anstatt nun aber den Vorgang zu schildern, der sich im Innern seines Helden abspielt, begnügt er sich mit der heilsamen Wirkung eines prompten „Ereignisses" und läßt höchstens hie und da im Anschluß daran oder an irgend eine fromme Ermahnung seitens eines „Gläubigen" seinen Helden einen kleinen sinnigen Monolog halten. Das ist alles.

Damit ist denn auch schon gesagt, daß Keller die Entwicklung einer Handlung nicht kennt. Anfang, Mitte und Ende eines Dinges kümmern ihn nicht sehr, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr, Ausklang ebensowenig. Willkürlich, ohne tieferen Zusammenhang reiht er Geschehnisse aneinander. Streicht man die Hälfte weg, so schadet es dem Ganzen nicht. Und das Ende des Buches erscheint, von äußeren Gründen abgesehen, nur dadurch bedingt und bemerkbar, daß der Held „bekehrt" ist. Siehe den Roman „Fahrenhöft", wo der bekehrte Held mit atemraubender Eilfertigkeit aus einer Mauser in die andere verfällt, lediglich, um am Schlusse die Kraft der Pastor Kellerschen Gläubigkeit umso glanzvoller zu offenbaren. Es fehlt also diesen Erzählungen jede Harmonie. Ich habe unter der großen Menge, durch die ich mich durcharbeitete, leider nicht ein einziges Werk gefunden, von dem ich sagen konnte: hier ist das Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erwogen, hier ist mit Liebe erzählt, hier spürt man Freude an der Komposition. Sondern alles ist zufällig, beliebig, es herrscht Anarchie und Unsinn.

Aus meinen Inhaltsangaben war schon ersichtlich, daß bei Keller meist nur eine Person durch das Ganze hindurchgeführt wird. Die übrigen verschwinden entweder sogleich, oder sie tauchen erst viel später wieder auf, oder sie werden überhaupt erst spät sichtbar. Auch bleiben sie, mit wenigen Ausnahmen, durchaus im Hintergrunde und werden nur hervorgeholt, wenn Keller durch sie eine Rede halten will. Wird eine „Kreuzung" versucht, so bleibt sie durchaus im kindlichen Stadium. So z. B. im „Fahrenhöft": Der Held lernt ein junges Mädchen auf einem Spaziergang kennen. Sie verschwindet. Einige hundert Seiten weiter entdeckt er sie als Erzieherin auf dem Nachbargut. Nun muß er für einen andern um ihre Hand anhalten, trotzdem er plötzlich spürt, daß er sie liebt und schon geliebt hat.. Was hätte Keller daraus machen können! Was macht er daraus? Zwei blanke Zufälle: denn die erste und zweite Begegnung sind „Zufälle" und weiter nichts. Dann freilich setzt er hinzu: seht, hier ist ein Konflikt! Aber kein Mensch begreift, warum der Held diese Kreuzung und diesen Konflikt gerade an diesem Mädchen erlebt, warum nicht an einem andern, da er doch noch andere kennen lernt. Vielleicht antwortet Pastor Keller, seiner Art getreu, mit einem Fingerzeig nach oben: der Himmel begreift's schon. Eine Erklärung, die nur leider zugleich eine künstlerische Bankerotterklärung wäre. — Werden wir nach solcher Unzulänglichkeit im Ganzen ernstlich noch etwas Gutes fürs Einzelne erhoffen können? Sehen wir zu.

Digitized by Google

Keller kennt ungefähr drei Arten von Charakteren: solche, die von Anfang bis zu Ende „gläubig" und solche, die dementsprechend „ungläubig" sind; endlich solche, die aus „Ungläubigen" zu „Gläubigen" werden. Ueber die beiden ersten Arten können wir schweigen, zu ihnen gehören auf der einen Seite die von hundert anderen christlichen Schriftstellern her bekannten frommen und salbungsvollen Väter und Mütter und die etwas derben braven Leute aus dem Volke; auf der andern Seite die völlig verwahrlosten Menschen, Diebe, Gauner, Hochstapler, Mörder usw. Nur ein Charakter ist hier zu erwähnen, ein Kellerscher Liebling: der rücksichtslose, dreiste und freche Fromme, der in alle Töpfe guckt, allen Menschen Reden hält, überall als Sieger das Feld behauptet und vor dem sich alle „Ungläubigen" wie vor einer Zuchtrute ducken. Ich vermute, daß dieser Charakter nur in wenigen Exemplaren auf unserer Erde zu finden ist. Gleichwohl behandelt ihn Keller wie eine sehr bekannte Größe, und mit einem Wohlwollen dazu, das ich persönlich, begegnete mir ein solcherart Gesalbter, ganz und gar nicht aufzubringen vermöchte.

Keller gibt gar nicht das, was wir Charakter nennen. Er modelt die Personen in Einem fort, wie es ihm behagt und wie der Verlauf seiner Geschichten es verlangt. Dies Verfahren trifft nun ganz besonders bei jener dritten Art von Charakteren zu, zu denen meist die Helden und Heldinnen seiner Geschichte zu zählen sind: bei den Bekehrten.

Eine innere Entwicklung, die wahrscheinlich wirkte, gibt es da für Keller nicht. Fahrenhöst z. B., der heute Schüler, morgen Lehrer, übermorgen Salonheld, einen Tag weiter Nihilist, schließlich Oekonom ist, wird eines Tages, nachdem die Mutter, seine künftige Frau und ein Schäfer ihm einige Moralpredigten gehalten haben, „fromm". Genau so ergeht es Herrn Alfred in dem Roman „Um sein Erbe" und dem Helden der „Menschwerdung"; bei diesem letzteren mit dem Unterschied, daß er, wie der Lehrer in der Erzählung „Der gesegnete Schlag" erst zum Fanatiker und Halbnarren wird. In der Erzählung „Um ein altes Erbe" wird ein alter hartgesottener Sünder durch die Reden von zwei Frauenzimmern und einem „Jünglinge" bekehrt: Das wahrscheinliche wäre, der Sünder hätte dem einen Frauenzimmer (einer alten armen Frau) bedeutet, daß er sie schon verstehe, daß aber hier nichts zu machen sei, dem andern Frauenzimmer jedoch (seiner eigenen Tochter) hätte er den Mund gestopft und dem jungen Manne die Tür gewiesen. Aber so geht es bei Keller immer, die Menschen kommen nicht zu den Geschehnissen und beherrschen sie, sondern die Geschehnisse kommen zu den Menschen und sagen: so, jetzt duck dich schleunigst so, wie Herr Keller es wünscht; und die Menschen ducken sich.

Und aus solchen Schreibereien schließt man auf die „plastische Kraft des Dichters"!

Aber die Episoden! Vielleicht bringen sie etwas, das uns den Dichter spüren läßt? Vorausgesetzt, daß man wirklich nach dem, was ich bisher sagen mußte, diese Hoffnung noch haben darf? Ich gebe Beispiele. Zuerst aus dem Roman „Sein Erbe".

Der Held kommt tändelnd in die schon versammelte Gesellschaft und erzählt, daß er vor einigen Stunden Zeuge eines — vierfachen Mordes gewesen sei. Staunen mit anschließender Moral und Religion. Die Dame des Hauses bittet zur Abendtafel. Man amüsiert sich, betrinkt sich. Der Held hat zum Schluß beim Mondschein ein süßes Stelldichein mit der Tochter

Digitized by Google

des Hauses. — Ein abwechslungsreicher Abend! Oder: Dem Helden wird von seinem frommen Freunde eine Moralpredigt gehalten; darin heißt es: „Denn wie ich dich kenne, etwas oberflächlich, in Worten leicht hinfahrend, taktlos und ohne Zartgefühl für fremden Schmerz, dazu auch ohne Christentum und Gebet . . ." Wie „freundlich" und christlich! Und der andere hört's geduldig an! Oder: eine Gerichtssitzung. Der Held ist Zeuge. Was tut er? Gibt er etwa auf Fragen Antwort? O nein! Er hält eine große, schwungvolle Rede und bedeutet zum Schluß: so, jetzt sind wir, ich, der Zeuge, und du, der Richter, fertig. Wie lebenswahr!

In der Erzählung „Der gesegnete Schlag" findet sich folgendes Gespräch, das zwischen einem Pastor und einer Frau stattfindet. Die Frau hat gelegentlich ihre Bekehrung erzählt; sie kennt den Pfarrer vielleicht seit einer halben Stunde. „»Haben Sie freudige Gewißheit darüber, daß Ihnen Ihre Sünden vergeben sind?« fragte der Pastor. »Seit meiner Konfirmation ja,« war die feste Antwort. »Stehen Sie in der Zucht des heiligen Geistes, daß Gottes Wort Sie straft über Ihre Sünden und Sie ermahnt, anders und besser zu werden?« »Gewiß,« antwortete die Frau freudig. »Führen Sie ein Gebetsleben mit dem Herrn, wo Sie alle Tage sich von ihm helfen lassen und sich ihm hingeben?« »Es ist wohl auch manches Mal schwach; aber im ganzen glaube ich doch, daß ich auch darauf ja sagen kann.« »Nun,« meinte der Pastor lächelnd, »dann bleiben Sie bei Ihrer Bekehrung . . .«" Kann es etwas Natürlicheres geben, als dieses salbungsvolle Gespräch?

Ich gebe noch ein paar Beispiele aus dem Roman „Fahrenhöft". Der Held ist verliebt in ein Mädchen, das Hellwald heißt. Ihm zu Ehren erzählt er ein sinniges Märchen, das also beginnt (wohlgemerkt wird dies Märchen in Gegenwart von lauter erwachsenen Menschen erzählt): „Es war einmal ein schöner, guter Wald . . ., den hatten die Leute alle gern, sie blieben stehen und sangen: Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?, und wenn die Sonne . . . zwischen die Stämme hinein den ganzen, moosigen Grund beschien, dann sagte man: O wie hell, Wald, bist du! Und davon bekam er den Namen Hellwald." — Diese Phantasie ist bitter ernst gemeint.

Oder eine Liebesszene: „Er nahm ihre Hände und der Strohhut fiel zu Boden in den warmen Sand. Niemand hob ihn auf: man hatte keine Zeit für ihn. Und die Ameisen krochen auf seinen Rand und vom Jelängerjelieber fiel eine abgeblühte Blume auf den Strohhut und sagte ihm: Sei nur geduldig! Alles hat seine Zeit. Jetzt küssen sie sich und denken nicht an dich. Aber sie werden dich schon aufheben. Wer redet von Küssen? fragte die Grasmücke vom Kirschbaum herunter und guckte sich mit den klaren, klugen Aeuglein lebhaft um. Und da hat sie's wirklich gesehen, daß das blonde Käthchen an die Brust des starken Mannes sich schmiegt, und seine Arme halten sie, und sie weint und er lacht. Und doch waren sie alle beide glücklich! Merkwürdiges Volk, diese Menschen!" — Freilich! Nun aber werden die beiden noch überrascht, während sie gemeinschaftlich zu Mittag essen; was sagt der, der sie überrascht? „Gesegnete Mahlzeit, Liebesschwüre, Küsse mit Schmandsauce!" Wenig, aber saftig, nicht wahr?

Genug davon! Diese kleinen Beispiele geben uns schon gleichzeitig eine Andeutung von Kellers Stil; und ich will geschwind das Bild vollenden. Denn der Wort- und Satzstil Kellers bleibt hinter dem Stil des

Digitized by Google

Ganzen nicht zurück. Augenscheinlich infolge einer höchst oberflächlichen Schreibart* ist dieser Stil ein Gemisch von Unkorrektheit und Phrase. Zum Beispiel: „Einen Haushalt, dazu wie er bei den ordentlichen deutschen Familien Sitte ist, führen . . ." „es hatte ihn . . . wunderbar berührt, als ob" dies der Fall sei . . . „Der einzige Hoffnungsstrahl in betreff seiner Frau". „. . . wenn er gezwungen würde, . . . wegziehen zu müssen". „Wenn aber der alte Meisterling . . . zum Besuch kam und hatte . . . Hanns auf den Knien, dann . . ." „Ein paar Pferde . . . konnte sie sich . . . bei den billigen Preisen in Rußland anschaffen". Wie phrasenhaft im schlechtesten Reporterstile heißt es weiter: „Die Frau . . ., die in dienender Stellung bei uns lebte". — Der auf nächtlicher Fahrt Verirrte findet wieder den Weg; dann heißt es: „Mit welcher Erleichterung pilgerte ich jetzt dankbar weiter". („Silvesterglocken".) — Die Straße ist entweder staubig oder verschlemmt; dann heißt es: „Zwischen diesen Gegensätzen pflegt wochenlang der Weg blaugrau wie Stahl auszusehen und es fährt sich darauf ausgezeichnet". („Ob's regnet".) „Denn die Strömung der intelligenten Gesellschaft . . . war eine aller Religion bare, die zwischen Genuß und totem Ableisten der lästigen Pflicht ohne Idealismus und Pflicht gegenüber irgend eine Autorität dahinging". Was für eine merkwürdige Strömung! Und dann geht sie „zwischen", „ohne" und „gegenüber"! Oder zielt das „die" etwa auf die Religion? Das wäre ja noch schrecklicher! — „Streich diesen Zug aus dem Aushängeschild deines Herzens!" Wie er das wohl machen wird? — „. . . Schafe, deren Fleisch, wie du weißt, einen angenehmen Hauptbestandteil unserer Speisen bildet" — so sehr gebildet äußert sich der Mann zu seiner Frau! — Ein andermal wird ein „Nervenrausch" „angelegt". Und schließlich gebraucht ein Arbeiter bei einer Erzählung folgenden Satz: „Der Pfiffigste und Gewandteste war ein Tartar mit Namen Barri, der uns Jungens durch seine Reiterkünste ebenso oft unterhielt, wie wir bei Raufereien der Knechte seine Riesenstärke bewundern mußten."

Betrachten wir nun noch eine Seite der Pastor Kellerschen Schriftstellerei, die für viele und insbesondere solche, denen eine rein ästhetische Würdigung der Kellerschen Schriften nicht genügen mag, die eigentliche

---

* Keller schreibt vermutlich alles hin, was ihm, meist als Reminiszenz kürzlich gelesener Bücher und Schriften, gerade in den Sinn kommt; woraus sich übrigens auch der Mangel an Plan und Einheit erklären ließe. Zum Beweise meiner Behauptung, daß Keller oberflächlich sei, möge ein Beispiel dienen, wie Keller den von ihm zudem noch oft genannten Goethe zu zitieren wagt („Mein Fremdenbuch", S. 82):

„Lange hab ich mich gesträubt,
Endlich gab ich nach, —
Wenn der alte Mensch zerstäubt,
Wird der neue wach.

Und so lang du dies nicht hast,
Dieses ›Stirb‹ und ›Werde‹, —
Bist du nur ein armer Gast
Auf der dunklen Erde!"

Digitized by Google

Rechtfertigung meines Angriffes geben wird — ich meine rund herausgesagt ihre Unwahrhaftigkeit. Nicht etwa, daß diese Unwahrhaftigkeit ausschließlich Kellern eigentümlich sei: er hat sie, aber sie ist leider beinahe ein spezifisches Merkmal der heutigen Erbauungs- und Erzählungsliteratur positiver Richtung überhaupt. (Ich verweise besonders noch auf die „Traktate".) Diese Unwahrhaftigkeit besteht meiner Meinung nach in einer bewußt und absichtlich falschen Darstellung des Lebens. Denn wie anders kann man es benennen, wenn der Schriftsteller fort und fort die nach seiner Ansicht Gläubigen als die moralisch Guten und vom Schicksal Begünstigten und die nach seiner Ansicht Ungläubigen als die moralisch Schlechten und Verfolgten darstellt? Daß das dem Leben nicht entspricht, wissen wir alle. Und auch er muß es wissen, denn er läuft doch nicht mit verbundenen Augen durch die Welt. Also weiß er, daß seine Darstellung falsch ist. Aber er macht sie auch absichtlich falsch, nämlich: zum höheren Ruhme Gottes. Und so dürfen wir getrost den Vorwurf der Unwahrhaftigkeit erheben — auch gegen Keller; denn bei ihm finden wir diese Fälschung des Lebens in ausgeprägtestem Maße.

Man hat mir allerdings gesagt — und ich habe mich über die Richtigkeit dieser Angaben durch einen Blick in die von Keller herausgegebene Monatsschrift und seine Traktate überzeugt, — daß Keller als Mensch und Seelsorger nicht auf einem Standpunkt stehe, der die von mir gerügte Unwahrhaftigkeit seines Schreibens durch Eingenommenheit der Welt- und Lebensanschauung erklären würde. Keller scheint im Gegenteil einsichtig und duldsam genug zu sein, um den Dingen wenigstens in gewissem Sinne frei entgegenzutreten. Aber in seinen Erzählungen tut er's nicht. Und so wird jene Unwahrhaftigkeit, ähnlich wie bei all den anderen Nichtkünstlern, die den Ehrgeiz haben, Künstler zu sein, so auch bei Keller von der Unsicherheit und Unfähigkeit des Gestaltens herrühren, zufolge deren es dem Schriftsteller versagt ist, seine Ansichten und Empfindungen deutlich zu machen, sodaß er Licht und Schatten künstlich verteilen muß. Es wirkt aber diese Unwahrhaftigkeit der Darstellung um so unerquicklicher, als die Kellerschen Bücher mit moralischen und religiösen Forderungen und Ermahnungen so sehr belastet sind, daß es einem feiner Empfindenden oft schwer wird, mit ernsten Gedanken oder gar: ohne ein Gefühl des Widerwillens weiterzulesen. Und hier liegt die große Gefahr wie anderer „frommer" Schriften so auch dieser wieder klar zutage: Durch ihre Tendenz locken sie einen großen Leserkreis an. Diesen bereichern sie nicht nur nicht, sondern sie nehmen oder verdunkeln ihm das Bild des Lebens bis zu einem gewissen Grade, indem sie die Tatsachen auf den Kopf stellen und damit falsche Vorstellungen und Anschauungen erzeugen. Mit der ästhetischen Verwirrung, die sie anrichten, zeigen sie die Welt am Gängelbande einer Moral, deren Dürftigkeit und Gebrechlichkeit mit der freien und starken Ethik wahren Christentums kaum mehr als gewisse äußerliche Denkformeln gemein hat. So wirken derartige Schriften nicht nur ästhetisch-ethisch, sondern auch christlich und religiös verflachend. Auch der, dem es um die Reinheit eines angewandten Christentums zu tun ist, sollte dieser „christlichen" Literatur und ihren Vertretern mit aller Kraft entgegenwirken. **Wilhelm Walther Krug**

Digitized by Google

Japanische Musik

Als vor etwa zwanzig Jahren eine englische Truppe Sullivans köstlichen „Mikado" auf den Kontinent herüberbrachte, war alles von dem exotischen Reiz der Farben und Reigentänze darin entzückt, wie denn Japan überhaupt von den bildenden Künsten her entdeckt worden ist. Unsere Musiker stutzten wohl, als die drolligen Rhythmen zum ersten Male an ihr Ohr schlugen, fanden auch die Instrumentation, besonders infolge der Anwendung rauschenden Schlagzeuges, sehr charakteristisch, sahen aber nicht viel mehr darin als eine Kuriosität, ebenso wie in Jones' „Geisha", die für eine vergröbernde Nachahmung des Sullivanschen Originales gilt. Der erste Eindruck haftet, und da wir japanische Musik zuerst in der komischen Verzerrung burlesker Operetten vernahmen, lebt sie in unserer Vorstellung eigentlich immer noch als etwas Burleskes und Komisches. Hand aufs Herz! Haben nicht gar viele unter uns das ganze Reich der aufgehenden Sonne mehr oder weniger durch die Brille Gilberts, des Mikado-Librettisten, angesehen, bis die blutigen Ereignisse im Osten uns die Japaner doch in einem verteufelt ernsteren Licht erscheinen ließen?

Mittlerweile mußten wir freilich auch über Sullivan und Jones zu andern Meinungen kommen. Leute, welche die englische Volksmusik von der Quelle kannten, versicherten nämlich, daß gar vieles, was man bisher für echt japanisch gehalten, eigentlich gut londonisch sei, und daß die genannten Komponisten wirklich nur hier und da ein bißchen ostasiatische Farbe aufgetragen oder Eigenheiten in der Führung der Tonlinie nachgeahmt hätten, z. B. die Wiederholung akzentuierter Töne oder die Schlüsse durch mehrmaliges Festschlagen der Tonika. Hatten uns übrigens die Musikgeschichten nicht gelehrt, daß die japanische Musik so ziemlich mit der chinesischen übereinstimme, und kannten wir diese nicht als ein Chaos unsinniger Mißklänge? Vermutlich war also auch das, was bei Sullivan exotisch anmutete, schon nach europäischem Muster frisiert und zivilisiert. Und was ging uns das lächerliche Klimpern, Trommeln und Tuten dieser fernen musikalischen Barbaren denn eigentlich an?!

Dann kam 1899 das Gastspiel der Sada Jacco und gab Europa zum ersten Male Gelegenheit, echte japanische Musik zu hören. Man war befremdet, aber nicht abgestoßen. Eine starke Stimmung ging von der melodramatischen Begleitung der Vorgänge aus, und zwar diente sie nicht wie bei uns dazu, um gewisse Stellen im Drama herauszuheben, sondern brach gerade an den Höhepunkten ab, um dann durch die plötzlich eingetretene Stille die Spannung erst recht bis zur Atemlosigkeit zu steigern. Das ganze Theaterorchester, ein verkörpertes Prinzip des kleinsten Kraftmaßes, bestand nur aus zwei Musikern. Der eine zupfte sein Shamisen (eine Gitarre) und führte die Melodie, während der andere das Schlagwerk bediente. Und welche Wirkung erzielten die beiden mitunter! Nahendes Verhängnis kündigte sich durch die unheimlichen Schläge des Gong an. Eine bloße Trommel versinnlichte ganz wundervoll das Heranschleichen, Lauern und Hervorbrechen des Feindes und die Phasen eines verzweifelten Ringkampfes. Diesen Eindrücken verdanken wir die erste wissenschaft-

Digitized by Google

liche Untersuchung und grammophonische Aufnahme japanischer Musik durch Abraham und Hornbostel in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Man könnte sagen: die Musik ist der Zopf der Japaner. Insoferne nämlich, als sie, die ihre Kultur einst von den Chinesen empfangen, aber dann sehr selbständig entwickelt haben, gerade in der Musik ohne Zweifel noch stark im Chinesentum stucken.* Zu Peking wie zu Tokio beruht die Musik auf fünftonigen (pantalonischen) Skalen. Gleich dem der Chinesen ist das Ohr der Japaner bloß für die Quint, nicht auch für die Terzbeziehungen der Töne empfänglich, und die Instrumente beider Nationen, wenn sie auch verschiedene Namen führen, sind doch dem Wesen nach dieselben. Hingegen darf die Einteilung der Musiker in vier Kasten als eine spezifisch japanische Erscheinung bezeichnet werden. Die erste Kaste, woraus sich die kaiserliche Hofkapelle rekrutiert, pflegt allein die altüberlieferte klassische Musik, die auch nur privatim zu erlernen der untersten Kaste, den Geishas, geradezu verboten ist. Diese heilige, in langsamen Zeitmaßen sich ergehende Musik, deren jüngstes Erzeugnis das ehrwürdige Alter von einem halben Jahrtausend haben soll, zeigt bereits Ansätze zur Polyphonie, insofern als das Koto (die Zither) dem übrigen Orchester einen obstinaten Baß entgegensetzt. Die Melodien gehören ihrer Mehrzahl nach dem Mollgeschlecht an. Hingegen bevorzugt die volkstümliche, auch durch ein lebhaftes Tempo gekennzeichnete Musik das Dur, die Stimmen gehen im Ensemble in den Hauptabschnitten unison, in den Nebenteilen erlauben sich einige Instrumente aus dem Stegreif kleine Abweichungen: Synkopen, Triller, Koloraturen. Auch die Tonwerkzeuge haben ihren genau bestimmten Rang. Die siebensaitige Koto z. B. spielen nur die sehr Vornehmen; die dreizehnsaitige, das eigentliche Hausinstrument, nur die Frauen der besseren Familien, während die Männer das Shakuhachi, eine Art Klarinette, blasen. Die Gitarre (Shamisen) und die Laute (Biwa) wird nur von Geishas, Bänkelsängern und Komödianten benutzt.

Eine große Rolle kommt der Musik, wie schon erwähnt, im japanischen Drama zu. Wie die Tragödie der Griechen aus dem Gesangsreigen vor dem Dionysosaltar, so hat sich das Schauspiel Japans aus den mimischen Tänzen entwickelt, womit die Shintopriesterinnen seit urdenklichen Zeiten mythologische Szenen darstellten. Davon zweigten dann im 14. Jahrhundert die sogenannten No-Spiele ab, die ganz das Gepräge religiöser Mysterien tragen und nach unseren Begriffen Opern mit Tanz und Dialog genannt werden müssen. Diese No-Spiele wurden endlich auch die Ahnen des japanischen Dramas, und einer Laune der Zensur im 17. Jahrhundert, welche das Auftreten verkleideter Menschen streng verbot, verdankt das berühmte japanische Puppentheater seine Entstehung. Beide Gattungen kann

* Charakteristisch für diese Verhältnisse ist der Sprachgebrauch. Ein japanisches Lied (uta) singen, heißt uta wo utan; ein Kunstlied (shi) im chinesischen Geschmack singen, heißt shi wo ginzuru, wörtlich: ein Lied „winseln". Letzteres bezieht sich auf die widernatürlichen Quetschtöne, die als besonders kunstgerecht gelten.

Digitized by Google

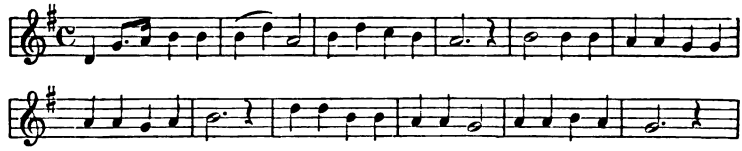
sich der Japaner nicht ohne das begleitende Saiteninstrument denken. Denn auch im gesprochenen Schauspiel gibt es musikalische Partien, und in einer eigens dazu eingerichteten kleinen Proszeniumloge sitzt ein Sänger hinter einem Vorhang aus Bambusstäben, der in Rezitativen zur Gitarre dem Publikum nicht bloß die äußeren und inneren Vorgänge der Szene auseinandersetzt, sondern sich auch in Reflexionen darüber ergeht, also ideell dem Chor der griechischen Tragödie zu vergleichen wäre. Unwillkürlich denken wir an ähnliche Erscheinungen bei uns, an den Evangelisten unserer Passionen oder an Ehrenfels' mißglücktes Experiment mit dem erklärenden Chor im Rücken der Hörerschaft.

Daß wir Europäer mit der ostasiatischen Musik so wenig anzufangen wissen und daß namentlich die Reisenden nicht müde werden, ihre Abscheulichkeit zu betonen, ist gar nicht so unerklärlich, wenn man bedenkt, in welchen Ausdrücken nicht nur Laien, sondern auch Musiker einst z. B. von Richard Wagner gesprochen haben, von derselben Musik also, welche die nächste Generation als den Inbegriff zeitgenössischer Tonkunst bewundert. Und diese Kunst hängt doch mit der früheren geschichtlich auf das innigste zusammen. Ich möchte nun gewiß nicht so ohne weiteres die gewagte Vermutung aussprechen, daß uns je die heutige Musik Japans eine namhafte innere Bereicherung bringen könnte (in formaler und harmonischer Hinsicht erwarten sich ja Ludwig Riemann und andere viel von der Vermählung des Morgen- und Abendlandes), will aber doch die über diese Tonsprache rasch Aburteilenden erinnern, daß uns von ihr sowohl ein Weltenalter gänzlich verschiedener kultureller Entwickelung trennt, als auch eine ganz andere Auffassung des Tonsystems. Die verminderten bezw. um einen Gedanken erhöhten Tonschritte, welche der japanische Musiker intoniert und die ihm als reizvolle Varianten und Abstimmungen des Motivs gelten, klingen unsern Ohren einfach falsch, weil wir unwillkürlich glauben, der Spieler oder Sänger habe das bei uns allein übliche Intervall angestrebt und — verfehlt. Hauptsächlich aber mangelt es uns an Assoziationen, an der gewohnheitsmäßigen Verbindung seelischer Empfindungen mit gewissen, den Japanern geläufigen Tonfolgen, an den Vokabeln dieser fremden Sprache. So begreift man schließlich auch, wie es kommt, daß europäische Musiker, die in Japan leben oder sich eingehend mit japanischen Melodien befassen, bald zu einer viel höheren Bewertung dieser Musik zu gelangen pflegen als wir.

Der erste, welcher es versuchte, die Musik der Japaner uns nahezubringen, war Rudolf Dittrich, der japanische Lieder gesammelt, mit einer Klavierbegleitung versehen und unter dem Titel „Nippon Gakufu" in zwei Heften bei Breitkopf & Härtel herausgegeben hat. Wir schlagen sie auf und geraten an die „Fallende Pflaumenblüte". Davon zu sprechen ist freilich Verlegenheit. Nach den bloßen Noten würde man das Stück für eine Komposition halten, die etwa Robert Schumann als Irrsinniger in der Endenichschen Heilanstalt niedergeschrieben hat. Eine wahnwitzige, jedes Zusammenhangs entbehrende „Melodie" wird da mit einem ganz modernen, mit detaillierten Vortragsbezeichnungen fast allzureich versehenen Klaviersatz dargestellt. Erklärt man uns denn die Seele des Japaners schon dadurch,

Digitized by Google

daß man ihn in einen europäischen Frack steckt? Verständlicher wird uns ein „Erdarbeiterlied". Die Weise des Vorsängers will uns allerdings auch nur als eine willkürliche Tonreihe bedünken, aber sobald der Chorrefrain einfällt, wächst sie sich zu einer sehr charaktervollen Melodie aus. Ganz und gar verständlich jedoch wird uns das dem Bearbeiter vortrefflich geglückte (in der Notenbeilage zur Probe wiedergegebene) „Krähenlied", das sich mit der Wendung nach Dur sogar bekannten deutschen Studentenweisen nähert. Neuestens gab auch Georg Capellen in dem nämlichen Verlage die Volksmelodien des Isawa Schuji heraus, die in den japanischen Volksschulen gesungen werden, und ebenso wie Dittrich arrangiert er sie als „Charakterstücke für das Pianoforte". Eine Ausgabe für Gesang scheint an der Knappheit der Ursprache zu scheitern, der es keine Uebersetzung hierin gleichtun kann. Capellens Bearbeitung ist einfacher als jene Dittrichs, mehr feinfühlige Harmonisierung denn kunstmäßiger Klaviersatz. Er hat es freilich auch insofern leichter, als sein melodisches Material meist in seiner Gliederung schon verständlicher, unseren Volksweisen verwandter ist. Eine Melodie wie das „Neujahrslied" von Senhei



mutet uns nichts weniger als seltsam an, und in dieser Art sind auch die meisten von Isawa komponierten. Also: wo der Japaner Solo singt, gestattet er sich die für unser Ohr oft wunderlichsten Subjektivitäten, aber wo er im Chore sich vernehmen läßt, muß die Melodie einen gemeinverständlichen Zuschnitt haben, um eben von vielen erfaßt zu werden, und dann ist sie von unsern Volksliedern gar nicht so weit entfernt.

Immerhin hat mir auch Capellen noch mehr dem Klavierismus geopfert, als diese Melodien eigentlich vertragen. Wenigstens ziehe ich allen pianistischen Bearbeitungen das Verfahren A. J. Polaks vor, der in seinem lehrreichen neuen Buche: „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien" (Leipzig, Breitkopf und Härtel) sich mit einfachen unterlegten Akkorden begnügt, worüber die Melodie leicht und frei hinwegschweben kann. Der Verfasser ist ein beredter Anwalt japanischer Tonkunst und behauptet, ihre Unterschiede von der unsern stimmen mit den Unterschieden in der Malerei überein. Bei den Japanern das Klare, Durchsichtige; Form und Bewegung in leichten Linien sparsam und doch treffend wahr zum Ausdruck gebracht, Farbe und Atmosphäre bescheiden und doch in ihren Reizen wirksam angedeutet; bei uns alles voll, übersättigt, wenig Umriß und mehr Farbe als Licht. Daß wir die japanische Malerei rascher verstanden haben als die Musik, komme daher, daß die Formentypen jener sichtbar an der Oberfläche liegen, während die der Tonkunst unbewußt auf dem tiefsten Seelengrunde ruhen. Polak vertritt mit vielem Geist den Satz, den der persische Philosoph Fürst Hassan im 15. Jahrhundert schon ausgesprochen hat, daß nämlich die musikalische

Digitized by Google

Organisation bei dem ganzen Menschengeschlechte im Grunde dieselbe sei, er nimmt eine harmonische Anlage bei allen Völkern an, nur äußere sie sich bei uns Abendländern vertikal, bei den Orientalen mehr in der horizontalen Tonlinie. Daraus leitet er auch das Recht ab, daß wir uns die einstimmige Melodie zu unserem bessern Verständnis harmonisch nach der Tiefe zu ergänzen. Hierin werden ihm die Musiker gewiß nach innerstem Empfinden zustimmen. Denn sobald es gelingt, japanische Tonstücke zu finden, die auch in uns die beabsichtigten Gefühle zu erwecken vermögen, so ist der überzeugende Beweis erbracht, daß mit den Japanern auch in der Musik eine Verständigung möglich ist. Ein solches Beispiel aber soll uns die Musik darbieten, welche die Sterbeszene in dem Drama „Kesa" zu begleiten pflegt. (Vgl. die Notenbeilage.) Wer sie am Klavier mit entsprechendem Vortrag und ohne den Titel zu kennen hört, pflegt, wie ich mich mehrmals bei Musikern von Fach überzeugt habe, auf „eine Art Chopin" zu raten. So viel unmittelbare, suggestive Stimmung steckt darin. Und daß ein solcher Vergleich der Kunstmusiken hüben und drüben auch nur möglich ist, scheint mir bedeutsamer zu sein als die zum Teil in der Primitivität begründete Aehnlichkeit mancher japanischen Schulmelodien mit deutschen. Auch mit ihren Gipfeln berühren sich die Künste beider Erdteile. Dieser Beweis zerstört die gelehrte Legende, daß die europäische und exotische Musik zwei wesentlich verschiedene Gewächse wären und nicht zwei Stämme aus einer gemeinsamen Wurzel, die ihre nährende Kraft aus dem Mutterboden des allgemeinmenschlichen Empfindens saugt. „Alle Ohren sind Brüder."

Richard Batka

Lose Blätter

Aus Japan

Vorbemerkung. Seltsam, wie wenig uns das Seelenleben der ostasiatischen Völker vertraut ist. Merkwürdig auch, wie selten noch die Versuche sind, es uns von dorther zu vermitteln, wo es sich am unmittelbarsten kundgeben muß: von der Seite der Kunst her. Zwar die bildende Kunst Japans ist uns bekannt genug, sie ist ja längst Mode, ist als Mode schon mehr als einmal überwunden worden. Aber erklärt etwa sie uns die mancherlei unvermuteten und selbst edeln Handlungen, die den Japanern außer ihrer militärischen Tüchtigkeit nachgerühmt werden? Erklärt sie uns die allgemeine Gemütsverfassung des Volkes? Keineswegs. An anderer Stelle erörtert heute Batka die japanische Musik. Sehen wir zu, was uns die japanische Literatur von dem dunkeln Innenleben der Ostasiaten zu sagen hat.

Mit der Erzählung „Die Nonne im Tempel von Amida" leiten wir unsre Proben ein. Ihr Verfasser ist der in Japan heimisch gewordene, kürzlich verstorbene Engländer Lafcadio Hearn, ein dichterisch begabter Schriftsteller von ungewöhnlich zartem Anempfindungsvermögen. In dieser und ähnlichen kleinen Skizzen seines Buches „Kokoro" scheint wirklich die fremde feine geistige Atmosphäre Japans zu weben. Vielleicht erzählen die Japaner von sich selbst weniger stimmungsvoll, viel weniger kunstgemäß; und namentlich weniger sentimental. Solange es aber an guten Ueber-

Digitized by Google

tragungen japanischer Poesie noch so sehr fehlt, werden feinsinnige Vermittler wie Hearn dankbar zu begrüßen sein, auch wenn sie nur einzelne Seiten des Lebens vermitteln, und diese, wie natürlich, nur ungewiß und durch ihr abendländisches Empfinden mehr getrübt als geklärt. Sein Buch ist als erster Band seiner Schriften über Japan in vortrefflicher Uebersetzung von Berta Franzos im Verlage der Literarischen Anstalt (Rütten und Loening), Frankfurt, erschienen; Emil Orlik hat es sehr zierlich geschmückt.

Wie weit Karl Florenz den Sinn und die Form der älteren japanischen Gedichte getroffen hat, die wir weiterhin geben, entscheiden wir nicht. Stücke, die uns durch irgend ein Bild, ein besonderes Gefühl bedeutsam erschienen, haben wir als Proben dem Bande „Dichtergrüße aus dem Osten" entnommen. Man lese sie nicht gar zu kritisch: Perlen oder Kristalle der Form können ja kaum darunter sein, wo es sich für den Uebersetzer zuerst darum handelte, Geist und Sinn der Sprachen hier und dort über die äußersten und gröbsten Schranken hinweg zu einen. Die Anmut des japanischen Naturgefühls wird aber auch durch die Unvollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks hindurchscheinen, eines Gefühls, das sich freilich in der unmittelbaren Bildersprache japanischer Holzschnitte ungleich besser nachempfinden läßt. Die japanischen Poeten wollen anscheinend häufig mit den Malern wetteifern und müssen dabei allerdings unterliegen.

Zum Schlusse ein paar Szenen aus dem Hauptakte eines historischen Trauerspiels, an dem nicht weniger als vier Verfasser beteiligt sind. Es ist, wie Florenz in seiner Vorrede berichtet, zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts entstanden und wird ziemlich häufig aufgeführt, besonders häufig für sich allein der eine Akt, die teilweise hier wiedergegebene „Dorfschule". Das Bruchstück enthält die Verherrlichung eines Opfermutes, der in höchst verwickelter Steigerung, über alle äußeren Möglichkeiten hinweg, als dramatischer Selbstzweck erscheint. Die Dichter kümmern sich herzlich wenig um die nach unserm Empfinden so wichtige Wahrscheinlichkeit der Handlung, um ihre innere Lebensfähigkeit, sie häufen vielmehr die Beispiele zu einem Riesenbeispiel des Opfermutes zusammen, und zwar so geschickt, daß schließlich nicht der unfreiwillige Mörder, noch auch Vater oder Mutter, sondern das hingeopferte unschuldige Kind, das freiwillig sein Leben hingegeben hat, als der vollendetste Märtyrer erscheint. Wir haben in derartigen dramatischen Häufungen edler Gefühle und Taten wahrscheinlich jene frühe und primitive Form des Dramas vor uns, wie sie in der Entwicklung jeder reiferen Bühnenliteratur einmal vorhanden und beliebt gewesen sein wird. Die „Japanischen Dramen" sind, ebenso wie die „Dichtergrüße", in farbiger Originalausstattung bei C. F. Amelang in Leipzig erschienen.

Wer endlich die Geschichte der japanischen Literatur kennen lernen will, sei auf das neue Werk von Florenz (ebenda) aufmerksam gemacht. Der erste, bis jetzt herausgegebene Halbband umfaßt das japanische Altertum, die Narazeit und die für klassisch geltende Heian-Periode, reicht also bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. Wir sehen die altjapanische Volkspoesie von einer aus China importierten höfischen Kunstlyrik zurückgedrängt werden und erfahren dann den Rückschlag des nationalen Geistes in der Literatur, Erscheinungen also, die sich auch in den europäischen Kulturen beobachten lassen, aber gerade durch ihr Vorkommen in anderen Weltteilen als allgemein

Digitized by Google

menschliche sich erweisen. Der Verfasser, der überall aus der Quelle schöpfen durfte, hat seine Darstellung durch reichliche Uebersetzungsproben und Beispiele belebt. E K

*

Die Nonne im Tempel von Amida

Als O-Toyos Gatte, ein entfernter Vetter, der aus Liebe in die Familie aufgenommen worden war, von seinem Lehnsherrn in die Hauptstadt abberufen wurde, machte sich die Zurückgebliebene keine Sorge um die Zukunft. Nur Traurigkeit war in ihrem Herzen. Es war die erste Trennung seit ihrer Vermählung. Aber sie hatte Vater und Mutter zu ihrer Gesellschaft, und ihrem Herzen teuerer als alles (obgleich sie es sich selbst kaum eingestehen wollte) ihr Söhnchen. Ueberdies hatte sie immer alle Hände voll zu tun. Viele häusliche Obliegenheiten waren zu erfüllen, viel Zeug für Kleider zu weben, sowohl in Seide wie in Baumwolle.

Einmal täglich stellte sie kleine, auf einem zierlichen Lackbrettchen tadellos servierte Miniaturmahlzeiten, wie sie den abgeschiedenen Geistern der Vorfahren und den Göttern dargebracht werden, für ihre abwesenden Gatten hin. Diese Mahlzeiten wurden im östlichen Teil des Zimmers serviert und das Kniekissen des Abwesenden davorgeschoben. Der Grund, warum sie gerade im östlichen Teil dargeboten wurden, war, daß der Gatte nach dem Osten gereist war. Ehe O-Toyo die Speisen wieder abräumte, hob sie immer den Deckel der kleinen Suppenschüssel in die Höhe, um zu sehen, ob sich auf der lackierten Innenseite Dampf angesetzt hatte. Denn es heißt, solange man auf der Innenseite des Deckels Dampf sieht, ist der abwesende Geliebte gesund, aber wenn der Deckel trocken bleibt, ist er tot, denn dies ist ein Zeichen, daß seine Seele allein zurückgekehrt ist, um Nahrung zu suchen. . . . O-Toyo fand den Lackdeckel täglich dicht mit Dampfperlen bedeckt.

Der Knabe war ihre stete Freude. Er zählte nun drei Jahre und stellte Fragen, die nur die Götter befriedigend hätten beantworten können. Wollte er spielen, legte sie die Arbeit weg, um ihm zu willfahren, gefiel es ihm, ruhig dazusitzen, erzählte sie ihm wunderbare Geschichten oder gab auf seine Fragen den Dingen, die niemand verstehen kann, fromme und schöne Deutungen. Abends, wenn die kleinen Lampen vor den heiligen Altären und Bildern entzündet worden waren, lehrte sie ihn die kindlichen Gebete sprechen, und wenn man ihn zum Schlafe niedergelegt hatte, saß sie mit ihrer Arbeit an seinem Lager, versunken in den Anblick der friedlichen Lieblichkeit seines Gesichtchens. Manchmal lächelte er in seinen Träumen, und da wußte sie, daß Kwannon, die Göttliche, sein Kinderherz mit Spielen aus dem Schattenreich ergötzte, und sie murmelte die buddhistische Beschwörung an die Jungfrau, die „sich immer auf den Klang der Gebete gnädig hinabneigt".

Manchmal, zur Zeit der klaren Tage, pflegte sie auf den Dakeyamaberg hinaufzuklettern, ihr Söhnchen auf dem Rücken tragend. Solch ein Ausflug machte ihm große Freude, denn es gab unendlich viel zu sehen und zu hören, worauf sie seine Aufmerksamkeit lenkte. Der sanft ansteigende Weg führte durch Haine und Wälder, über Wiesenhänge und zwischen steilen Felsen hindurch, und da waren Blumen mit Märchen in ihren Herzen und Bäume, in denen Geister hausten. Die wilden Tauben riefen „Korup — korup", und die zahmen schluchzten „Owao, Owao", — und Zikaden zirpten, flöteten und surrten.

Digitized by Google

Alle, die fernen geliebten Angehörigen sehnend entgegenharren, pilgern, wenn sie können, zum Gipfel des Dakeyama. Er ist von jedem Punkte der Stadt sichtbar, und von seiner Spitze aus kann man mehrere Provinzen überblicken. Auf seinem höchsten Gipfel steht ein aufrechter Stein, fast von der Größe und Gestalt eines Menschen, und kleine Kieselsteine sind rings um ihn und auf ihm aufgehäuft. Und nahe davon steht ein altes Shintoheiligtum, das in alten Zeiten dem Geiste einer Prinzessin geweiht worden war. Denn in ihrem Herzeleid um den fernen Geliebten pflegte diese von jenem Berge nach ihm auszublicken, bis sie sich vor Gram verzehrte und zu einem Steine wurde. Deshalb errichtete das Volk den Tempel, und alle Liebenden, die die Rückkehr eines fernen Angehörigen ersehnen, beten heute noch dort für seine glückliche Heimkehr. Und jeder der Betenden nimmt beim Fortgehen einen der dort aufgehäuften Steine mit. Und wenn der Ersehnte wieder zurückkehrt, muß der Stein wieder zu dem Häufchen auf dem Berge zurückgetragen und eine Anzahl anderer Kiesel dargebracht werden, als Dank und Erinnerungsgabe.

Ehe an einem solchen Tage O-Toyo mit ihrem Söhnchen das Haus erreichen konnte, senkte sich die Dämmerung schon sacht auf sie herab, denn der Weg war lang, und sie mußten hin wie zurück durch das Wirrnis der die Stadt umgebenden Reisfelder mit dem Boote fahren, was eine sehr langsame Art der Beförderung ist. Manchmal erhellten schon die Sterne und die Leuchtkäfer ihren Weg, manchmal auch der Mond, und O-Toyo sang ihrem Kinde das Kinderliedchen an den Mond:

Nono-San,
kleine Mondfrau,
wie alt bist du?
„Dreizehn Tage, —
dreizehn und neun."
Noch so jung!
Ja, weil du den Gürtel trägst,
den schönen roten Gürtel (obi),
so prächtig geknüpft
um deine Hüften.
Willst du ihn dem Pferd geben?
„Nein, o nein!"
Willst du ihn der Kuh geben?
„Nein, o nein!"

Und in die blaue Nacht stieg aus all den feuchten meilenweiten Feldern der große, weiche wogende Chor, der die ureigenste Stimme der Erde selbst zu sein scheint, — der Sang der Frösche. Und O-Toyo deutete dem Kinde den Sinn des Sangs: „Me Kayui, me Kayui", meine Augen brennen mich, ich will schlafen".

Das waren glückliche Tage und Stunden. . . .

*

Dann aber, plötzlich, im Verlauf von drei Tagen, verhängten jene Mächte, deren Gebote ewig unergründlich bleiben werden, großes Herzeleid über sie. Zuerst erfuhr sie, daß der gütige Gatte, für dessen Heimkehr sie so oft gebetet hatte, nie wieder zu ihr kommen würde, da er zum Staube zurückgekehrt war, aus dem alle irdischen Formen erstehen. Und

Digitized by Google

kurz darauf wurde ihr die Gewißheit, daß ihr kleiner Knabe in einen so tiefen Schlaf versunken war, daß ihn der chinesische Arzt nicht wieder auferwecken konnte. All dies kam ihr nur in plötzlichem Aufleuchten zum Bewußtsein. Zwischen diesen Blitzen der Erkenntnis herrschte jene tiefe Dunkelheit, die die Götter erbarmungsvoll den Menschen geschenkt haben.

Es ging vorüber; und als das Dunkel zu weichen begann, sah sie sich dem Erzfeind gegenüber, der Erinnerung heißt. Vor andern vermochte sie ihr Antlitz sanft und lächelnd zu zeigen, wie in früheren Tagen, aber wenn sie mit ihren Erinnerungen allein war, versagte ihre Kraft. Sie ordnete kleine Spielsachen, breitete kleine Kinderkleidchen auf der Matte vor sich aus, liebkoste sie und plauderte flüsternd mit ihnen oder lächelte still vor sich hin. Aber das Lächeln ging immer in ein krampfhaftes, lautes Schluchzen über; sie schlug ihren Kopf auf die Erde und richtete törichte Fragen an die Götter.

*

Eines Tages verfiel sie auf einen geheimnisvollen Trost, jenen Ritus, den das Volk „Toritsu-Banashi", die Beschwörung der Toten, nennt. Konnte sie nicht ihren Knaben für einen kurzen Moment wieder zurückbeschwören? Es würde die kleine Seele beunruhigen, aber würde er nicht gerne den Schmerz eines Augenblicks ertragen, um der geliebten Mutter willen? — Sicherlich, das würde er.

Um Tote zum Wiederkommen zu bewegen, muß man sich an einen buddhistischen oder shintoistischen Priester wenden, der mit dem Ritus der Beschwörung vertraut ist, und die Sterbetafel („Ihai") des Toten muß diesem Priester übergeben werden.

Dann werden Reinigungszeremonien vorgenommen, Kerzen und Weihrauch werden vor dem „Ihai" entzündet, Gebete oder Bruchstücke von Sutras werden gesprochen und Gaben von Blumen und Reis werden dargebracht. Aber in diesem Falle darf der Reis nicht gekocht sein.

Und wenn all dies vollzogen ist, nimmt der Priester in seine linke Hand ein bogenförmiges Instrument, und indem er mit seiner rechten Hand schnell darauf schlägt, ruft er mit lauter Stimme den Namen des Toten und spricht die Worte: „Kitazo-yo! kitazo-yo!" was bedeutet: „Ich bin gekommen!" Und indem der Priester ruft, verändert sich allmählich seine Stimme, bis sie endlich den ureigensten Klang der Stimme des Verstorbenen hat, denn dessen Geist ist in ihn eingetreten.

Der Tote beantwortet schnell die an ihn gerichteten Fragen, aber ruft unaufhörlich: „Eile, eile, denn diese meine Rückkehr ist schmerzlich, und ich kann nur eine kurze Weile bleiben!" Nachdem er also Rede gestanden hat, entweicht der Geist, und der Priester fällt besinnungslos auf sein Antlitz nieder.

Aber die Toten zurückzurufen, ist nicht gut, denn sie werden dadurch geschädigt. Bei ihrer Rückkehr in die Unterwelt müssen sie einen niedrigeren Platz einnehmen, als sie früher innegehabt haben.

Jetzt sind diese Riten vom Gesetz verboten. Sie trösteten einstmals die Leidtragenden, aber das Gesetz ist ein gutes Gesetz und gerecht, da es Leute gibt, die mit dem Göttlichen im Menschen ihren Spott treiben.

So geschah es, daß O-Toyo eines Nachts in einem einsamen kleinen Tempel an der Peripherie der Stadt vor dem „Ihai" ihres Knaben kniete, den Beschwörungsriten lauschend. Und plötzlich ertönte von den Lippen

Digitized by Google

des Priesters eine Stimme, die sie zu kennen glaubte — eine Stimme, die ihr über alles teuer war —, aber leise und dünn, wie Seufzen des Windes. Und die Stimme sagte ihr: „Frage schnell, schnell, Mutter —, dunkel ist der Weg und lang, und ich kann nicht länger säumen.

Und sie fragte zitternd: „Warum muß ich um mein Kind trauern? Was ist die Gerechtigkeit der Götter?"

Und es kam die Antwort: „O Mutter, betrauere mich nicht also. Ich starb nur, damit du nicht stirbst, denn das Jahr war ein Jahr der Seuche und des Kummers, und ich wußte, daß du sterben solltest, und durch Gebet wurde mir gewährt, an deiner Statt zu sterben. O Mutter, weine nicht mehr um meinetwillen! Es ist nicht recht, um die Toten zu klagen; über den Strom der Tränen führt ihr lautloser Weg, und wenn Mütter weinen, steigt die Flut, und die Seele kann nicht hinüber, sondern muß ruhelos hin und her wandern.

Und deshalb bitte ich dich, gräme dich nicht, mein Mütterlein; gib mir nur manchmal ein wenig Wasser."

*

Von dieser Stunde an sah man sie nie mehr weinen. Gelassen und schweigsam erfüllte sie wie in früheren Tagen die frommen Pflichten einer Tochter.

Die Zeit verging, und ihr Vater hatte im Sinn, ihr einen anderen Gatten zu geben. Er sagte zu der Mutter: „Wenn unserer Tochter wieder ein Sohn beschert würde, wäre es für sie und uns alle eine große Freude."

Aber die einsichtigere Mutter erwiderte: „Sie ist nicht unglücklich, es ist ausgeschlossen, daß sie sich noch einmal vermählt, ist sie doch wie ein kleines Kind geworden, das nichts von Sünde und Sorge weiß."

Es verhielt sich wirklich so, daß sie aufgehört hatte, Kummer zu empfinden. Sie hatte angefangen, eine seltsame Liebe für ganz kleine Dinge an den Tag zu legen. Es begann damit, daß sie ihr Bett zu groß fand, vielleicht infolge des Gefühls der Leere, das durch den Verlust des Kindes entstanden war. Nacht für Nacht, Tag um Tag erschienen ihr auch andere Dinge zu groß: das Haus, die Wohnzimmer und die Nische mit ihren großen Blumenvasen, ja selbst das Kochgeschirr. Sie wollte ihren Reis nur aus einem winzigen Schüsselchen, mit Miniatureßstäbchen, wie sie Kinder benutzen, essen. In diesen wie in anderen harmlosen Dingen ließ man ihr ihren Willen, und sie hatte keine anderen Launen. Die alten Eltern beratschlagten viel miteinander über sie. Endlich sagte der Vater: „Es wäre sicherlich für unsere Tochter sehr peinlich, mit fremden Leuten zu leben, und wir sind doch schon so bejahrt, daß wir sie bald verlassen müssen. Vielleicht wäre es das beste für sie, wenn wir sie zu einer Nonne machten. Wir könnten ihr einen kleinen Tempel bauen."

Am nächsten Morgen sagte die Mutter zu O-Toyo: „Möchtest du nicht eine heilige Nonne werden und in einem winzigen, winzigen Tempelchen mit einem sehr kleinen Altar und kleinen Buddhabildern wohnen? Wir würden immer in deiner Nähe bleiben. Wenn es dir recht ist, werden wir uns mit einem Priester besprechen, daß er dich die Sutras lehren soll."

O-Toyo stimmte mit Freuden zu und bat, daß ein ausgesucht kleines Nonnenkleid für sie angefertigt werde. Doch die gute Mutter sagte: „Eine gute Nonne darf alles klein haben, mit Ausnahme ihres Gewandes. Sie muß ein großes, weites Kleid haben, denn so gebietet der Meister Buddha."

Digitized by Google

So verstand sie sich dazu, das gleiche Kleid zu tragen, wie die anderen Nonnen.

*

In einem leeren Hof, wo früher ein großer Tempel Amida-ji gestanden hatte, erbauten sie eine kleine Andera, oder Nonnentempel, für sie und nannten ihn auch Amida-ji und weihten ihn Amida-Nyorai und anderen Buddhas. Man schmückte den Tempel mit einem sehr kleinen Altar und diminutiven Gerätschaften. Es war darin ein sehr niedliches Exemplar der Sutra auf einem Miniaturlesepult und winzige Wandschirme und Glocken und Kakemonos. Und dort lebte O-Toyo lange noch, nachdem ihre Eltern gestorben waren. Die Leute nannten sie Amida-ji-no Bikuni, was „die Nonne des Tempels von Amida" bedeutet.

Gerade vor dem Tor des Tempels stand eine Jizostatue. Aber dieser Jizo hatte eine besondere Aufgabe. Er war der Freund der kranken Kinder. Man sah fast immer kleine Reiskuchen vor ihm aufgestapelt. Dies bedeutete, daß man ihn für irgendein krankes Kind anflehte, und die Anzahl der Reiskuchen bedeutete die Anzahl der Jahre des kranken Kindes. Meistens lagen nur zwei oder drei Kuchen da, nur selten sieben bis zehn. Die Amida-ji Bikuni trug Sorge für die Statue, entzündete Weihrauch davor und schmückte sie mit Blumen aus dem Tempelgarten, denn hinter dem Tempel war ein kleines Gärtchen.

Nachdem sie ihre Morgenrunde mit ihrem kleinen Almosenschüsselchen gemacht hatte, pflegte sie sich gewöhnlich an einen winzigen Webstuhl zu setzen und Stoffe zu weben, die für den wirklichen Gebrauch viel zu schmal waren. Aber die Gewebe wurden immer von gewissen Ladenbesitzern aufgekauft, die O-Toyos Geschichte kannten. Sie schenkten ihr dafür kleine Täßchen, Blumenschälchen und drollige Zwergbäumchen für ihr Gärtchen.

Ihre größte Freude war die Gesellschaft von Kindern, und daran fehlte es ihr nie. Die japanischen Kinder bringen die meiste Zeit in den Tempelhöfen zu. Und viele glückliche Kindheitsjahre wurden im Tempel der Amida-ji zugebracht. Alle Mütter der Straße sahen es gern, wenn ihre Kinder sich dort aufhielten und schärften ihnen ein, ja niemals die Bikuni-San auszulachen. . . . „Ihre Art ist manchmal wunderlich," pflegten sie zu sagen, „aber das kommt daher, weil sie einmal ein kleines Söhnchen hatte, das gestorben ist, und der Schmerz darüber war zu groß für ihr Mutterherz; darum müßt ihr sehr artig und ehrfurchtsvoll gegen sie sein."

Artig, das waren sie wohl, aber nicht ganz respektvoll im gewöhnlichen Sinne. Sie fühlten besser, worauf es hier ankomme. Sie nannten sie „Bikuni-San" und grüßten sie freundlich, aber im übrigen behandelten sie sie ganz wie ihresgleichen. Sie spielten Spiele mit ihr, und sie gab ihnen Tee in ganz winzigen Täßchen und bereitete für sie Reiskuchen, die nicht viel größer waren als Erbsen, und webte auf ihrem Webstuhl Baumwolle und Seidenzeug für Kleidchen für ihre Puppen.

So wurde sie für die Kleinen ganz wie eine Schwester.

Sie spielten täglich mit ihr, bis sie zu erwachsen wurden, um zu spielen, und den Tempelhof von Amida verließen, um die bittere Arbeit des Lebens zu beginnen und Väter und Mütter von Kindern zu werden, die sie an ihrer Statt in den Tempelhof spielen schickten. Diese Kinder gewannen die Bikuni-San lieb, ebenso wie ihre Eltern es getan.

Digitized by Google

Die Bikuni-San fuhr fort, mit den Kindeskindern derer zu spielen, die sich ihrer noch aus der Zeit erinnerten, als der Tempel gebaut worden war.

Das Volk trug Sorge, daß sie keine Not litt. Man gab ihr mehr, als sie für sich selbst brauchte. So war sie imstande, gegen die Kinder so freigebig zu sein, als sie es nur wünschen konnte, und auch kleine Tiere verschwenderisch zu bedenken. Vögel nisteten in ihrem Tempel und fraßen aus ihrer Hand und verlernten es völlig, sich, wie früher, auf den Köpfen der Buddhas niederzulassen.

*

Doch eines Tages starb die Bikuni-San. Nach ihrem Begräbnis kam eine Schar Kinder in mein Haus. Ein kleines Mädchen von neun Jahren hielt im Namen aller folgende Ansprache an mich: „Herr, wir bitten um eine Gabe für die Bikuni-San, die gestern gestorben ist. Es wurde ihr ein großer »haka« (Grabstein) gesetzt. Es ist ein schöner »haka«, aber wir möchten ihr auch einen ganz kleinen »haka« setzen, weil sie zur Zeit, da sie mit uns war, oft gesagt hat, sie möchte einen ganz winzig kleinen »haka« haben. Und der Steinmetz hat uns versprochen, einen solchen für uns auszuhauen und ihn sehr schön zu machen, wenn wir ihm das Geld bringen können. Wollt Ihr vielleicht geruhen, etwas dazu beizutragen?"

„Gewiß," sagte ich, „aber jetzt habt ihr wohl keinen Spielplatz mehr?"

Die Kleine antwortete lächelnd: „Wir werden weiter im Tempel von Amida spielen. Sie ist ja da begraben, sie wird unseren Spielen zuhören und sich daran freuen."

Gedichte

Nachtgesang auf den Tod eines Knaben

So jung noch, kennt er sicher nicht den Pfad
Zum Jenseits; darum, wenn es dir gefällt,
Des dunkeln Reiches Bote, nimm die Gabe
Und trag ihn sorgsam in die Unterwelt.

Der Einzige

Reich bevölkert zwar ist das Land
Yamato, reich an Männern;
Aber nach deinem Anblick nur,
Der du wie junges Gras grünst,
Sehnt sich mein Liebe schmachtendes Herz,
Und in Gedanken umschling' ich
Deinen Hals, wie der Fujiblüten
Bläuliche Wellen, wogend im Wind,
Sich einander umschlingen.
Reich bevölkert zwar ist das Land
Yamato, reich an Männern,
Aber einsam in langer Nacht
Soll ich verschmachten nach deinem Anblick?

Digitized by Google

Liebesgeheimnis

Wenn du nach mir in Liebesgluten brennst,
So wie nach dir mein Herz sich stets verzehrt,
Was zögerst du, daß du es mir bekennst?
Wenn unterwegs mich eine Base fragt,
Auf ihre Frage Antwort flugs begehrt,
Warum's in meiner Brust so stöhnt und klagt —
Sag an, mein Leben,
Mit welchen Worten soll ich Auskunft geben?

Gewiß entschlüpft dein Name meinem Mund,
Und mein Erröten und befangne Pein
Macht unsrer Liebe heimlich Weben kund.
Doch nein, ich sag', daß mich so traurig macht
Die Sehnsucht nach dem milden Mondenschein,
Der über jenem Berg erhellt die Nacht.
Das will ich lügen —
Ach, könnt' ich so doch auch mein Herz betrügen.

Treues Gedenken

Wie könnt' ich je vergessen dein,
Sei's für die kurze Frist auch nur,
In der ein Blitz aus Herbstgewölk
Erhellt die Aehren auf der Flur?

Mondnacht

Der Mond schweift durch die dunkle Nacht —
Ich steh' und warte hier
Und freue mich der lichten Pracht —
Da hat den Aermel mir
Der Tau genetzt
Und ihn mit Perlenschmuck besetzt.

Ohnmacht

Daß sich die Welt nach dir nicht richtet,
Darf dich fürwahr nicht Wunder nehmen:
Will doch der eigne Körper selbst
Sich deinem Willen nicht bequemen!

Verführung

Ein gefährlicher Verführer lebt,
Dem das Herz nur selten widersteht,
Denn das Herz ist selber der Verführer!
Hüte dich vor dem, du schwaches Herz!

Die Frauen

Bei der lustigen Blumenschau
Ist die Weinflasche unsere rechte Frau,
Und auf die guten Gattinnen schauen
Wir nur herab wie auf Nebenfrauen.

Digitized by Google

Nächtlicher Ueberfall

Beim rollenden Donner
Und strömenden Regen,
Im heimlichen Schutze
Der dunkelnden Nacht,
Sieh da, wie sie schleichen
Am Rande des Abgrunds
Die Zäume umhüllet,
Die Panzer gerollet,
Daß lautlos sie wandeln,
Der Reiter dreitausend
Zum tödlichen Angriff.

Dort lagern die Feinde,
Ein furchtbarer Heerbann,
Es decken die Massen
So Hügel wie Felder.
„Wenn der Morgen heranbricht,
Dann stürmen das Schloß wir,
Erobern die Lande
So mächtig und schnell
Wie der Strom seinen Damm bricht,
Wie Bambus man spaltet."
So denken die Krieger
Im Hochmut des Herzens
Und feiern Gelage.

Das Sausen des Windes
In rauschenden Föhren
Klingt ihnen melodisch
Wie Weisen der Harfe.
Das grollende Rollen
Des polternden Donners
Ergötzt ihre Ohren
Wie Trommelgewirbel.
„Drum feiert den Abend!
Entgürtet des Schwertes
Beengend Gehänge
Und singet und tanzet!"

Doch wie sie im Taumel
Sich drehen und jauchzen,
Die Nacht und der Jubel
Den Gipfel erreichen,
Erhebet sich Kriegsgeschrei
Rings in der Runde,
Und eh' sie noch riefen:
„Ergreifet die Waffen!
Ein nächtlicher Angriff!"
Umsausten sie Speere

Digitized by Google

Wohl dichter als Regen,
Und Schwertwind der Feinde
Umpfeift ihre Ohren.
Da stürzte der Himmel,
Auf tat sich die Erde
Dem furchtsamen Blicke.
So rasch wie die Blitze
Gewölke durchzucken,
Hinsanken und fielen
Zweitausend der Mannen
Wie perlende Tropfen
Des Tau's auf dem Grase.
O flüchtiges Leben
Vergängliche Leiber
Gebrechlicher Menschen!
Wohl seh ich die nämlichen
Felder und Hügel
Wie einst vor mir liegen,
Doch von dem Vergangnen,
Dem Jubel, den Schmerzen
Verraten sie nichts mehr.
Nur Maienregen
Berieselt die kalte
Blutige Wahlstatt.

Aus der Dorfschule

Es handelt sich um einen Machtkonflikt zwischen dem Kanzler Tokihira, der die Gunst des Kaisers besitzt, und dem verbannten Kanzler Michizane. Genzo, des letzteren Vasall, erzieht verborgen, als Dorflehrer verkleidet, den Knaben seines Herrn. Tonami ist Genzos Weib. Matsuo steht im Dienste Tokihiras, ist aber im Herzen dem verbannten Kanzler treu. Ausgesandt, dessen versteckten Sohn zu finden und töten zu lassen, schiebt er den eigenen Sohn als Opferlamm unter. Chiyo, sein Weib, hilft ihm dabei. Der Ort ist die Schulstube Genzos.

Tonami: Schon wieder diese trübe Miene. Sprecht,
Was ist geschehn? Als Ihr vorhin hereinkamt,
Verstört und bleich, da faßte mich ein Schauder;
Und als Ihr dann die Knaben nacheinander
So — seltsam — musstertet, so — ach, verzeiht mir —
(Genzo nickt halb geistesabwesend.)
Ihr schrecktet mich; und dann das rätselhafte,
Das plötzliche Aufleuchten Eurer Augen,
Als Ihr den Knaben saht, den unbekannten —
Mir schwant ein Unglück. Redet, ich beschwör' Euch!

Genzo: Ein Unglück? ja! — denn, kurz, wir sind verraten!
Verraten das Geheimnis, daß wir hier
Den jungen Herrn verbergen, ihn erziehen
Als eignen Sohn. Dem Kanzler Tokihira
Ist's hinterbracht, nun lechzt er nach dem Blut

Digitized by Google

Des letzten Sprossen, dessen Rach' er fürchtet,
Wenn er heranwächst.
Tonami: Schrecklich! was mir ahnte!
Und wie erfuhrt Ihr —
Genzo: Bei des Schulzen Festmahl —
Nur eine Falle war's, mich einzufangen,
Uns keine Zeit zur Flucht zu lassen. Gemba,
Des Kanzlers Kammerjunker, an der Spitze
Von mehr als hundert Mann, schritt auf mich zu:
„Wir wissen alles, Genzo! liefr' ihn aus!
Der Knabe, den als deinen Sohn du ausgibst,
Es ist der junge Shusai. Unverschämter!
Du wagst es, Tokihiras Feind zu schützen?
Hör' den Befehl, mit dem wir hergesandt:
Wenn binnen zweier Stunden du das Haupt
Des Shusai uns nicht lieferst, brechen wir
Ins Haus dir ein, und holen selbst den Kopf uns;
Dir aber droht des Kanzlers höchster Zorn."
So sprach er. Hätt' ich dem verdammten Schurken
Am liebsten mit dem Schwerte doch die Antwort
Gegeben. Aber vor der Uebermacht
Gilt List mehr als Gewalt. Ich schluckte also
Den Grimm herunter, schien ihm zu gehorchen,
Und bat ihn, kurze Frist nur zu gewähren,
Daß ich die Tat vollbrächte. Neben ihm
Stand Matsuo, der einzige bei Hofe,
Der Shusai kennt, vom Kanzler aufgefordert,
Die Echtheit ihm des Kopfes zu verbürgen.
Auch der hat also ganz den alten Herrn,
Die reiche Gunst, die er von ihm erfahren,
Vergessen, und verrät nun seinen Sprößling,
Der Schändliche. Kaum trägt er seine Knochen,
So ist er krank und schwach; doch Bubentaten,
Verrat ausüben, dazu hat er Kraft.
Nun höre, was es gilt. Umzingelt sind wir,
Entrinnen ist nicht möglich, einen Kopf
Muß ich beschaffen, der dem Shusais gleicht,
Sonst ist der Tod ihm sicher. Auf dem Wege
Schon dacht' ich, ob ich nicht der Schüler einen
Zum Opfer brächte — doch wer wird die Züge
Des niedern Bauernkindes für das feine
Gesicht des hochgebornen Junkers nehmen?
So trat ich denn mit Höllenqual im Herzen
Hier ein, verzweifelnd, daß ich Hilfe fände.
Da sah ich unsern neuen Zögling! Gleicht er
Nicht fast bis zum Verwechseln unserm Herrn?
Das ist ein Fingerzeig des Himmels, Frau!
Die Götter wollen unsern Junker retten.
Sie selbst, sie senden uns im Augenblick
Der Not den Stellvertreter. Zweifle nicht,

Digitized by Google

Die Götter wollen's! Sterben muß der Knabe.
Sein böser Geist gab ihn in unsre Hand.
Und wenn wir ihn getötet, seinen Kopf
Den Abgesandten ausgeliefert, auf!
Laß schnell uns fliehen mit dem jungen Herrn.
Wenn wir uns eilen, sind in wenig Stunden
Wir an der Grenze, und im Land Kawachi
Sind vor Entdeckung wir gesichert.

Tonami: Ach!
O unglücksel'ge Stunde! Müssen wir
Das Blut der Unschuld freventlich vergießen? — — —
Wir müssen, ach! Denn nichts ist heiliger
Als Herrendienst, — und wenn die ganze Welt
Wir opfern müßten. — Aber, wird es nützen?
Ihr sagtet selbst, daß Matsuo die Echtheit
Des Kopfs bezeugen soll. Er kennt den Junker,
Sein Auge wird sich nimmer täuschen lassen.
Es ist umsonst, er wird die List entdecken.

Genzo: Wohlan! Wenn er's entdeckt, ist's sein Verderben.
Ich werde seine Mienen scharf bewachen,
Die Hand am Schwert, und, kann's nicht anders sein,
So streck' ich ihn mit einem Schlag zu Boden;
Dann, wie ein Tiger, stürz' ich mich auf sie,
Und treibe sie von dannen, oder sterbe
Mit meinem Herrn, daß er auf seiner Reise
Ins Jenseits einen treuen Diener habe. —
Doch fürcht' ich nicht so sehr, daß Matsuo
Den Plan vereitelt, denn die Aehnlichkeit
Der beiden Knaben ist verblüffend, und
Was sie im Leben unterscheidet, wird
Im Tode nicht mehr kenntlich. Mehr Gefahr
Droht von der Mutter uns des Knaben. Wenn sie
Zur Unzeit wiederkehrt, dem Jungen nachfragt,
Und Lärm erhebt, so hindert sie die Flucht.
Dann — weh ihr, wenn sie kommt! Auch sie . . . . . .

Tonami: Auch sie?
Ihr schreckt mich. Wenn sie kommt, — ich will sie
Mit allerlei Gespräch hinhalten, will sie . . . . . .

Genzo: Nein, nein. Sie hat vielleicht schon von den Leuten
Des Dorfs erfahren, daß besondre Dinge
Hier vor sich gingen, wird darauf bestehen,
Den Sohn zu sehn. — Nein, nein, das geht nicht an,
Zu viel steht auf dem Spiel. Daß sie nicht käme!
Doch wenn sie kommt, — wird sie nicht wieder gehn.
Wir sind einmal zu teuflischer Tat
Berufen, laß uns ganze Teufel sein!
Sie stirbt, die Sicherheit des Herrn verlangt's!

Tonami: Wohlan denn, sei'n wir Teufel, da wir's müssen.
(Weinend.) Ach, unglücksel'ges Kind! Unsel'ge Mutter,
Die diesen Tag gewählt, ihr liebstes Kleinod

Digitized by Google

Uns zu vertraun. Und wehe über uns,
Die wir ihm Vater, Mutter sollten sein,
Nun seine Würger: Welche bittre Pein!

(Sie schlägt schluchzend den Aermel vors Gesicht. Genzo sitzt erschüttert, aber gefaßt. Indem naht sich von draußen Geräusch vieler Stimmen. Man öffnet die Schiebetür von außen, Aussicht auf den Vorhof.)

Gemba tritt in die Tür; Matsuo sieht man in einer geschlossenen Sänfte sitzen. Bauern drängen sich im Vorhof heran, bücklingen demütig vor den beiden Rittern. Die vorigen.

Mehrere Bauern: Ach, hohe Herren, habt Mitleid. Unsre Kinder sind auch drinnen. Ach, bitte, bitte!

Erster Bauer: Mein Söhnchen fängt eben erst an zu schreiben. Ach, laßt ihn heraus.

Zweiter Bauer: Herr, meinen Enkel! Wenn Ihr ihm aus Versehen den Kopf abschlagt, hernach könnt Ihr ihn nicht wieder lebendig machen. Gebt ihn mir heraus, Herr Ritter!

Dritter Bauer: Seht um Gotteswillen genau hin. Meiner ist ebenso alt wie der junge Herr. Laßt mich um Gotteswillen rein und ihn holen.

Viele: Lassen Sie uns hinein, liebe Herren Ritter!

Gemba (die herandrängenden Bauern brutal wegscheuchend): Verdammtes, lästiges Gesindel! Das summt durcheinander wie Schmeißfliegen. Macht, daß ihr fortkommt. Euren dummen, schmierigen Buben tut niemand was zuleide. Nehmt sie fort und trollt euch! (Kehrt ihnen den Rücken und lacht höhnisch.) Plumpe Bauernvisagen mit einem Samurai-Gesicht verwechseln, ha, ha, ha!

Matsuo (steigt aus der Sänfte, tritt langsam an die Tür, sich mühsam seines langen Schwertes als Stütze bedienend): Und doch, Gemba, gebt sie nicht voreilig frei. Ich trage die Verantwortung, da ich allein den Knaben kenne. Wie leicht könnte einer der Bauern im Komplott sein und den Shusai für seinen Sohn ausgeben. (Zu den Bauern): Beruhigt euch, ihr Leute. Ruft die Namen eurer Kinder, ich will sie sehen und euch herausgeben.

Alle (durcheinander rufen Namen).

Matsuo: Einer nach dem andern!

Rezitativ: „Seht, wie mit eisernem
Griffe er zufaßt!
Kein Entrinnen
Aus seinen Klauen.
Schmerzlich und bitter
Trifft jedes der Worte
Drinnen die beiden,
Ruft aus dem Herzen
Zitternden Nachhall,
Bange Seufzer
Aus wogender Brust.
Und vor dem Tore
Stehen die Väter,
Stehen mit weißen

Digitized by Google

Haaren die Ahnen,
Banger Erwartung."

Erſter Bauer: Choma, Choma!

Genzo (ſteht an der Tür zum Hinterzimmer und wiederholt den Namen in jedem Fall, nach innen rufend): Choma, komm her!

Choma (kommt heraus): Hier!

Matſuo (ihn betrachtend): Der hat ſich ſchön im Geſichte mit Tuſche beſchmiert. Aber wenn ihr ihn auch waſcht, rein wird er doch nie. Laßt ihn laufen, er iſt's nicht. (Erſter Bauer nimmt ihn bei der Hand, ab.)

Zweiter Bauer: Iſt Iwama da? Iwama?

Iwama (kommt): Ja, Großvater, hier bin ich.

Matſuo (wie oben): Ein muntres Bürſchchen, rund wie eine friſche Eierfrucht. Fort! (Zweiter Bauer huckt ihn auf den Rücken, ab.)

Dritter Bauer: Kindchen! Mein Liebling, mein Jüngelchen!

Gimpel (der 15jährige Lümmel): Hier! (Wie er ſieht, daß Iwama auf dem Rücken getragen wird:) Trag mich auch Huckemauſe, Väterchen! Huckemauſe, Väterchen! (Er fängt an zu heulen.)

Dritter Bauer: Nu, nu, weine nur nicht, mein Bübelchen, weine nur nicht!

Gemba (höhniſch lachend): Ueber dieſen pferdebeinigen Lümmel mit der Grasmückenſtimme bedarf's Eures Urteils wohl ſchwerlich, Matſuo! Das wär' mir ein Prinzchen! Ha, ha, ha! (Nachſehend.) Der Alte huckt den langen Bengel wirklich auf! Da geht er ab wie eine Katze mit einem geſtohlenen Stück trocknen Lachs.

Vierter Bauer: Tokuſan! Tokuſan! Um des Himmels willen, verwechſelt ihn ja nicht mit dem Herrn Shuſai, Herr Ritter. Es iſt ein ſchöner Junge, Herr Ritter. (Tokuſan will vorüberſchlüpfen, wird aber von Matſuo feſtgehalten.)

Matſuo: Halt, Burſche, halt! Haſt du ein ſchlechtes Gewiſſen? Laß dich genau anſchauen. Melonenförmiges Antlitz, weiße Geſichtsfarbe, oho! (Sieht ihn genauer an.) Aber, puh! ein Schmierfink! Lauf, was du kannſt! (Gibt ihm einen Schubs.)

Gemba (ärgerlich): Ruft die übrigen Bauernfriſchlinge alle zuſammen heraus, Genzo. Nach dem, was ich bis jetzt geſehen, getrau ich mir faſt allein zu entſcheiden. Auf dem Kartoffelfelde wachſen eben Kartoffeln.

(Genzo ruft, wie ihm geheißen, die drei letzten; Gemba und Matſuo betrachten ſie kurz und laſſen ſie hinaus. Alle Bauern ab. Die Schiebetür wird geſchloſſen. Gemba und Matſuo nehmen Genzo gegenüber Platz.)

Gemba: Wohlan, denn, Genzo, tu, wie du verſprochen.
In meiner Gegenwart, vor meinen Augen
Den Junker zu enthaupten, ſchworſt du mir.
Nun eile dich und liefre mir den Kopf.

Genzo (ruhig, gefaßt): Glaubt Ihr, daß ich den edlen Sohn des Kanzlers
So ohne weitres könnt am Kragen nehmen,
Den Hals ihm umdrehn und, gleich einem Hunde,
Den Kopf herunterſäbeln? Habt Geduld,
Gewährt mir kurze Friſt, daß ich's vollbringe.
(Steht auf, um ſich nach dem Hinterzimmer zu begeben.)

Matſuo: Halt, Genzo, einen Augenblick. (Ihn fixierend.) Vergebens
Verſuchſt du uns zu hintergehn. Wenn du

Digitized by Google

In dieser kurzen Frist den jungen Herrn
Durch Hintertüren aus dem Haus zu schaffen
Gedenkst, so kommt dein list'ger Plan zu spät.
Denn mehr als hundert Mann sind rings ums Haus
Gestellt, daß keine Ratte kann entschlüpfen.
Auch glaube nicht, daß du mich täuschst, wenn du
Mir einen andern Kopf hier vorlegst, meinend,
Der Tod verwische allen Unterschied.
Der alte Kniff führt mich nicht hinters Licht!
Du möchtest dann zu spät bereun — —

Genzo (kaum sich beherrschend): Behalte
Doch deine dumme, überflüssige
Besorgnis für dich selbst! Ich will den wahren,
Den echten Kopf so vor dich legen, daß
Selbst deine schlaffen, blödverdrehten Augen
Ihn nicht verkennen sollen.

Gemba (ungeduldig): Spart der Worte,
Und schreitet lieber rasch zur Tat. Wohlan!

(Genzo erhält von Gemba ein hölzernes Behältnis für den Kopf und geht durch die Hintertür ab.)

(Die Vorigen ohne Genzo. Tonami sitzt ängstlich lauschend. Matsuo blickt überall forschend umher und zählt die Pulte und Bücherkästen.)

Matsuo: Hm, seltsam, unbegreiflich! War die Zahl
Der kleinen Teufel, die wir laufen ließen,
Nicht sieben? Hier seh' ich ein Pult zuviel —
Ein achtes — (zu Tonami) sagt mir, wessen Pult ist dies?
(Er zeigt auf das Pult Kotaros.)

Tonami (verwirrt, erschrocken):
Das ist des neuen Schülers — ach, was schwätz' ich —
Kein neuer Schüler, Herr, nein, glaubt's nicht, —
Das ist Kwan Shusais Pult, ja, wirklich,
Glaubt nur — —

Matsuo (ungeduldig): Schon gut, ich glaub's. — Daß er sich doch
Beeilte — meine Krankheit — kaum noch —

(Hinter der Szene ein Geräusch wie das Fallen eines Körpers; Tonami schrickt heftig zusammen, Matsuo zuckt kaum bemerkbar. Tonami will zuerst ins Hinterzimmer eilen, bezwingt sich aber und steht ängstlich. Genzo tritt mit dem geschlossenen Holzkasten in der Hand ein und stellt ihn ruhig vor Matsuo hin.)

Genzo: Wie Ihr befohlen, ist's geschehn. Hier habt Ihr
Kwan Shusais Haupt. Prüft wohl, Herr Matsuomaro,
Daß Ihr Euch nicht versteht! Seid ja recht kritisch!

(Er setzt sich ein klein wenig abseits, scharf Matsuo beobachtend, die Hand am Schwert.)

Matsuo: Jetzt, Achtung!

(Zu mehreren Bewaffneten, die von Gemba inzwischen hereingewinkt wurden:)

Stellt euch dorthin! (Hinter Genzo weisend.) Und habet Obacht auf die beiden!

(Er zieht die Schachtel dicht zu sich heran, öffnet den Deckel mit geschlossenen Augen und schlägt dann langsam, wie träumend, die Augen auf.

Digitized by Google

Sieht schweigend eine Weile auf den Kopf und berührt ihn mit leise zitternder Hand. Auf seinem Gesicht zeigt sich momentan der Ausdruck eines mühsam bekämpften Seelenschmerzes, der aber sofort verschwindet. Alle in ängstlichster Spannung.)

Matsuo (nach kleiner Pause, langsam, mit stoischer Ruhe):

Hm, zweifellos — der abgeschnittne Kopf —
Kwan Shusais — zweifellos.

(Deckt den Deckel wieder zu. Genzo und Tonami atmen sichtbar erleichtert auf und wechseln einen raschen Blick. Gemba erhebt sich.)

Gemba: Nun endlich, endlich!
Ihr habt Euch brav gehalten, Genzo, brav
Gehalten; Eure Tat verdient Belohnung.
Dafür, daß Ihr den Sohn des frühern Kanzlers
Hier heimlich schütztet, statt ihn auszuliefern,
War eigentlich der Tod Euch zugeschworen.
Doch weil Ihr Euren Fehler gut gemacht,
Mit eigner Hand die Hinrichtung vollzogen,
Gewähr' ich Euch Verzeihung. (Zu Matsuo.) Auf nun, Matsuo,
Laßt uns nach Hofe eilen, daß wir Shihe
Die frohe Botschaft hurtig überbringen.
Er wartet des Erfolges unserer Sendung
Mit brennender Ungeduld.

Matsuo: Ja, eilt Euch, Gemba.
Bringt ihm die Nachricht — und den Kopf. Doch mich
Entschuldigt. Ich bin krank, — mehr als ich scheine —
Erwirkt mir die Erlaubnis, daß ich fürder
Dem Dienst entsage.

Gemba: Wie es Euch gefällt.
Geht heim und pflegt Euch. Euer Amt habt Ihr erfüllt.

(Er nimmt die Schachtel; ab mit den Bewaffneten. Matsuo folgt ihm mühsam, sich auf sein Schwert stützend, steigt in die Sänfte und wird fortgetragen.)

(Genzo und Tonami sitzen noch eine Weile wie angewurzelt, sehen den Gehenden wie ungläubig nach. Dann verriegelt Genzo die Tür. Beide setzen sich einander gegenüber, atmen tief auf. Tonami faltet die Hände zum Himmel und verbeugt sich oftmals bis auf den Boden wie in inbrünstigem Dankgebet. Pause.)

Genzo: Den Göttern Dank! Dank dir, erhabner Buddha!
Fürwahr, die hohe Tugend unsres Herrn
Hat uns des Himmels Schutz herabgerufen,
Und muß des Teufels offnes Aug' mit Wolken
Umwölkt, mit Blindheit es geschlagen haben.
Weib, freue dich! Es lebe unser Herrchen!

Tonami: Kaum glaub' ich's. Wenn der Geist nicht unsres Herrn
In Matsuos Augen saß, so muß das Haupt
Des Kinds ein guter Geist gewesen sein.
Ein Feldstein wird für ein Juwel gehalten!
Den Göttern sei gedankt aus tiefstem Herzen.

(Indem pocht jemand wiederholt draußen an die Tür. Genzo und Tonami erschrecken.)

Digitized by Google

Chiyo (draußen): Holla, macht auf! Ich bin's, ich, die Mutter des neuen Zöglings! Laßt mich herein!

Tonami (leise, ängstlich): Um Gotteswillen, Genzo, die Mutter. Wir sind verloren! Was tun? Was sollen wir sagen?

Chiyo (draußen): Macht auf, macht auf! (Pocht heftiger.)

Genzo (verbissen, zu Tonami): Still, albernes Weib! Hab' ich's nicht gleich gesagt? Nur ruhig. Auch damit werden wir fertig. So oder so. (Er schiebt Tonami zur Seite, öffnet die Tür und läßt Chiyo ein.)

Chiyo (in sichtlicher Aufregung): Ach, seid Ihr der Herr Takebe Genzo, der verehrte Lehrer? Ich habe Euch heute meinen Buben gebracht. Wo ist er? Er ist Euch doch nicht zur Last geworden?

Genzo: Das nicht — er ist drinnen im Hinterzimmer, spielt mit den andern Knaben. Wollt Ihr ihn sehen, wollt Ihr ihn heimgeleiten?

Chiyo: Ja, laßt mich ihn sehen. Ich will ihn mit mir nehmen.

Genzo (aufstehend): Dann kommt. Bitte, tretet hier ein —

(Chiyo wendet sich nach der Hintertür; Genzo zieht hinter ihr das Schwert und führt einen Hieb nach ihr, dem die in diesem Augenblick sich umwendende Chiyo aber geschickt ausweicht. Sie flüchtet zwischen die Pulte, ergreift dasjenige ihres Sohnes und pariert damit einen zweiten Hieb Genzos.)

Chiyo: Haltet ein, haltet ein!

Genzo (noch einmal zuschlagend): Zur Hölle!

(Der Schlag spaltet das Pult, aus dem ein weißes Sterbekleid, Papierstücke mit darauf geschriebenen Gebeten, eine Begräbnisfahne und andere beim Begräbnis gebrauchte Gegenstände herausfallen.)

Genzo (erstaunt): Teufel, was ist das? (Läßt das Schwert sinken.) Was soll das bedeuten?

Chiyo (in Tränen ausbrechend, auf den Knien): O Herr, ich beschwöre Euch! Ist mein Sohn den Opfertod gestorben? — Den Opfertod für seinen jungen Herrn Kwan Shusai? Oder nicht? O, ich beschwöre Euch, sagt mir die Wahrheit!

Genzo (starr): Wie? Was? Den Opfertod? Euer Sohn den Opfertod? Habt Ihr denn — — absichtlich — Ihr hättet ihn absichtlich — ?

Chiyo: O du mein liebes, mein herziges Kind! Geopfert, freiwillig geopfert, um seinem Herrn das Leben zu retten. Wozu sonst das Sterbekleid für ihn — diese Gebete — diese Fahne mit der Aufschrift „Namu Amida Butsu"?

Genzo: Frau! — Ihr entsetzt mich, ich begreife nicht! Wer seid Ihr, wer ist Euer Gatte?

(In diesem Augenblick pocht es an die Tür. Matsuo öffnet von außen, tritt ein, schließt hinter sich, läßt sich feierlich nieder.)

Matsuo (rezitiert die vom Kanzler Michizane verfaßte Strophe):

„Es folgt durch die Luft mir der Pflaumenbaum,
Vertrocknet, verdorrt ist die Kirsche —
Sollt' in der Welt die Kiefer allein
Herzlos und treulos sein?"
Freu' dich, mein teures Weib, denn unser Sohn
Ist für den Herrn den Opfertod gestorben.

(Chiyo wirft sich laut weinend auf den Boden.)

Digitized by Google

Matsuo (tief bewegt zu ihr gewendet): Mein liebes Weib, mein gutes, teures Weib,
Ja, weine deinen Mutterschmerz, du darfst es.
(Zu Genzo): Verzeiht uns, Genzo, wenn das Elternherz
Nun übermächtig seine Rechte fordert —
Genzo (zwischen Erstaunen und Rührung):
Noch weiß ich nicht — ist's Traum, ist's Wirklichkeit?
Seid Ihr denn, Matsuo, als Tokihiras
Vasall nicht unser Feind? Habt Ihr die Bande,
Die ehmals Euch an Michizanes Haus
Geknüpft, nicht längst für alle Zeit zerrissen?
Soeben noch — — — wie, Euren eignen Sohn? —
Bewußt — — den eignen Sohn? — Ihr seht mich starr —
Matsuo: Mit Recht erstaunt Ihr. Ach! Unsel'ges Schicksal,
Das mich auf fremde Pfade irrgeleitet,
Das zum Vasalln mich eines Herrn verlockt,
Der gegen alles wütet, was mir heilig
Von Kindheit ist: Den angestammten Herrn
Und Gönner meiner Sippe, meinen Vater
Und meine Brüder. Schwer hab' ich gelitten,
Von allen Lieben mich getrennt zu sehn,
Mit Recht mich einen Undankbaren schelten
Zu hören, und doch anders nicht zu können,
Wollt' meinen Lehnseid ich nicht schnöde brechen.
Gewiß, was Schweres mich in dieser Welt
Betrifft, ich muß in früherer Geburt
Durch böse Taten es verschuldet haben. —
Ich trug's nicht länger. Unauffällig mich
Aus Tokihiras Lehnsverband zu lösen,
Stellt' ich mich krank und bat um meinen Abschied.
Da, eben, ward es kund, daß Ihr Kwan Shusai
In Eurem Hause bergt, und Tokihira
Befahl, ihn schnell zu töten, ehe Ihr
Entfliehen konntet, und das Haupt des Junkers
Zum Zeichen der Vollstreckung ihm zu bringen.
Mir, der allein von allen seinen Mannen
Das Antlitz Shusais kennt, ward der Befehl,
Dem Zug mich anzuschließen, um die Echtheit
Des Kopfs ihm zu verbürgen. Unter dieser
Bedingung sollte mir der Abschied werden.
So saht Ihr mich in letzter Pflichterfüllung
Hier walten, und ich bring' den Göttern Dank
Aus tiefster Seele, daß sie mir verliehen,
Mich von der Last der schweren Schuld zu lösen.
Daß die Ermordung Eures jungen Herrn
Ihr zu vereiteln suchen würdet, Genzo,
Ich glaubt' es fest, ich wußt' es. Doch was wolltet
Ihr tun, da an Entrinnen nicht zu denken,
Wenn Ihr in Täuschung keine Zuflucht fandet?
Da sah ich meine Zeit gekommen. Schnell

Digitized by Google

Entschlossen hielt ich Rat mit meinem Weib,
Mit meinem armen, tapfren Weib — und sandte
Euch meinen Sohn — — den Göttern überlassend
Und Euch, daß er als Stellvertreter diene.
Und als ich kam, die Rechnung abzuschließen,
Da zählt' ich jene Tische — einer zu viel —
Und wußte, daß mein Söhnchen hier, und wußte,
Was mir bevorstand. — —
„Sollt' in der Welt die Kiefer allein
Herzlos und treulos sein?"
Die Worte unsers unvergeßlichen
Und gnäd'gen Herrn, auf mich gemünzt, sie tönten
Mir immerfort im Ohr, und alle Welt
Schrie mir ins Angesicht: sie ist's, sie ist's! —
O, fühlt mit mir, was ich darob gelitten;
Und hätt' ich keinen Sohn gehabt, der für
Des Vaters Schuld sich aufgeopfert, ewig
Wär' ich, mein ganzes Haus, zum Spott, zur Schande
Der Welt geworden. O mein teurer Sohn,
Du Retter unsrer Ehre!

Chiyo: Retter unsrer Ehre!
Ja, laß uns dieses Wort dem sel'gen Geist
Des lieben Kinds als heil'ges Opfer bringen,
Das ihn in jener Welt mit reinster Freude
Erfülle. Ach, als ich ihn hier zurückließ,
Und er mir folgen wollte, ward mein Herz
So unaussprechlich traurig, in dem Todesrachen
Ihn zu verlassen. — Laßt noch einmal mich
Den toten Leib umfahn, ein letztes Mal
Gebt das geliebte Kind in meine Arme,
Daß ich es herze, ach! das letzte Mal —
(Sie wirft sich laut weinend auf den Boden.)

Tonami (nähert sich ihr mitleidsvoll):
Unsel'ge Mutter, Euren grimmen Schmerz,
Ich fühl' ihn mit Euch. Denk' ich seiner Worte,
Die er zu seinem Lehrer bittend sprach:
„Herr, nehmt Euch meiner an. Von ganzem Herzen
Will ich Euch treu sein und gehorsam dienen" —
So schaudert's eisig mir durch alle Glieder,
Mir, die sonst keine Bande an ihn knüpften —
Was müsset Ihr erst, seine Mutter, leiden?

Matsuo: Gebiete deinem übergroßen Schmerz,
Mein teures Weib. Laß uns gefaßt ertragen,
Was durch des Himmels Fügung uns bestimmt.
(Zu Genzo.) Er wußte, Genzo, daß er seinem Tod
Entgegenging, als ihn mein Weib Euch brachte;
Ich hatt' es ihm gesagt, er ging freiwillig,
Ein zarter Knabe von acht Jahren kaum,
Doch mit dem Mut des unerschrocknen Helden.
Wie starb er, Genzo? Bat er um sein Leben?

Digitized by Google

Genzo: Er starb, ein Held. Es würde mutiger
Kein Mann dem Tod ins Auge sehn, als er.
Als ich das Schwert zog und ins Ohr ihm raunte,
Er müsse sterben, jetzo, auf der Stelle,
Da streckt' er freundlich lächelnd und gelassen
Den Hals aus, daß er meinen Streich empfinge.
Matsuo: O tapfres Kind! Mein treuer, guter Sohn!
So starb, so treu ergeben, auch mein Bruder
Für seinen Herrn. Sie werden beide nun
In jener Welt ihr Wiedersehen feiern.
Und ihres Opfermutes Lohn genießen. (Schluchzend.)
Verzeiht mir, Genzo, wenn ich länger nicht
Der Tränen mich erwehre — —
(Er weint; alle weinen mit ihm.)

Rundschau

Allgemeineres

Von der begeisterten Nüchternheit

Alles Leben ist in seinem Innersten unbegreiflich: wir fühlen es nur. Daher läßt sich auch dies Innerste nicht begrifflich erklären, sondern nur als Ausdruck persönlichen Empfindens geben, und die geistigen Ergebnisse dieses Empfindens können als persönliche Lebensüberzeugungen dem Verstande andrer nicht bewiesen, sondern nur in persönlicher Begründung dem Gefühle übermittelt, d. h. „anschaulich" gemacht werden. Das ist selbstverständlich, gewiß. Woher kommt es denn nun, daß trotzdem selbst die Denker und Dichter, die am lautesten gegen alles Erklären und Erklärtwerden sich ereifern, in der Tat so häufig in ein Erläutern dürrster begrifflicher Art verfallen, kaum daß sie anheben, ihre Ueberzeugungen in „freier" Weise zu verkünden oder zu singen? Wie kommt es, daß etwa ein Whitman sofort in ein „Formulieren" des Gefühlsgehaltes seiner Gesänge gerät, wie kommt es, daß der „flammende" Dehmel seine Begeisterung in Definitionen gipfeln läßt? Wie kommt es, daß selbst ein Emerson so oft auch die mystischen seiner Ueberzeugungen logisch zu beweisen sucht? Und daß mit ihm so viele unsrer Essayisten von den großen „Buchpropheten" an bis zu den kleinen Feuilletonrednern demselben Mißgeschick verfallen? Nicht daß ich mich mit diesen Fragen gegen das Streben nach begrifflicher, nach abstrakter Klarheit an sich wenden wollte; gewiß kann selbst die trockenste Begrifflichkeit gleich dem Stabe Mosis den tiefsten Quell des Lebens aus dürrem Felsen schlagen, wie ja das Grübeln Kants den kategorischen Imperativ aufstieß. Wer aber die Begrifflichkeit nicht zum Bohren in die Tiefen, sondern lediglich zum Flicken seiner Begeisterung verwendet: wer immer noch begrifflich erläutert, auch wenn er seiner Ueberzeugung selbstherrlichen Gefühlsausdruck geben will, wer zu beweisen sucht, wo er zu singen vorgibt, und wer sein Singen durch Beweise stützen zu können glaubt, der widerspricht sich selbst, und indem er es tut, enthüllt er mitten in seiner Begeisterung eine Schwäche, eine Kleinheit und Nüchternheit seines Empfindungslebens, die sich umso deutlicher fühlbar macht, je stärker die Begeisterung sich erhitzt.

L W

Digitized by Google

„Aufgaben und Ziele der ernsten Presse"

Liest man, wo über dieses ergiebige Thema gesprochen wurde, so stutzt man und meint, es stecke eine Ironie dahinter. Aber doch verhält es sich ganz ernsthaft so: auf der diesjährigen Hauptversammlung des Vereins deutscher Zeitungsverleger, einer Vereinigung von etwa 750 Mitgliedern, hielt Th. Curti seinen Vortrag. Und man ward sich anscheinend sehr einig unter den Delegierten, daß es ein Unding sei, etwa über die Aufführung eines neuen Theaterstückes schon in der nächsten Morgenfrühe eine ausführliche Kritik zu veröffentlichen, daß Zeitungsschreiber und -Leser unter dem Zuviel und dem Vielerlei des Stoffes leiden. Es sei beachtenswert, führte Curti aus, „wie man etwa noch vor zwanzig Jahren in den Tagesblättern — im politischen Teil und im Feuilleton — ungescheut, wenn sie aus berufener Feder flossen, längere Artikelreihen brachte, welche ihr Thema mit einiger Vollständigkeit behandeln konnten, und wie sich gegenwärtig auch in sehr angesehenen Journalen der Zeitungspolitiker und noch mehr der Feuilletonist genötigt sieht, fast jeden Tag neue Ware anzubieten, eine andere Frage »anzuschneiden«, über den Gegenstand von gestern nicht mehr zu sprechen. Daß die ästhetische Bildung hierdurch gewonnen habe, ist kaum zu vermuten; das Zuviel und Allerlei führt zur Gedankenlosigkeit und Verflachung. Und ich lasse ununtersucht, ob nicht die Presse selbst daran die Mitschuld trage, indem die Zeitungen einander mit den Platten, die sie zur Mahlzeit servieren, übertreffen wollten. Von den Journalisten vollends, die nur die Phantasie anzuregen und Spannung zu erzeugen trachten, hat ein französischer Standesgenosse gesagt: »Ils font de l'impression au lieu de faire de la littérature«, und von da bis zur Sensation ist nur ein Schritt. Wo das Neue allein nicht mehr kitzelt, tut diesen Dienst nur noch seine Aufbauschung — die Erfindung aufregender Nachrichten —, die Herausgabe lärmender Extrablätter, denen, wie man im voraus weiß, das Dementi auf dem Fuße folgen muß —, das Wühlen in Persönlichem und Gerichtsberichte nach Art der Greuelmaler in Kolportageromanen —, mit einem Worte: das ungesund Sensationelle. Natürlich gibt es auch eine gesunde und daher erlaubte Sensation, die eine Zeitung hervorrufen darf; oder warum sollte sie nicht suchen, mit etwas Aufsehen Erregendem zuerst auf dem Platze zu sein? Es kommt nur darauf an, daß ihre Mitteilung wahr ist und keine berechtigten Interessen kränkt." Dieser Schilderung haben wir nichts Wesentliches hinzuzufügen. Wie man allerdings soll „sensationell" sein können, ohne „berechtigte Interessen" zu kränken, ist schwer einzusehen. Und wenn es nur die Interessen des Konkurrenten wären, der nicht so sensationell zu sein vermag wie sein Vordermann. Curti meint zum Schlusse, daß die Auswüchse des Zeitungswesens durch Vorschriften bekämpft werden könnten. Er hofft da: „Auf dem Weg zum Ziele befinden wir uns bereits, wenn wir des Schädlichen, was zu beseitigen ist, erst bewußt geworden sind und den Entschluß fassen, eine Besserung vorzunehmen. Wie alle organischen Umgestaltungen wird auch diese nicht rasch vollzogen werden können, sondern nur ein Werk der Jahre sein. Die größte Schwierigkeit besteht vielleicht gerade darin, daß das Publikum, das zwar die Presse beständig schilt, doch unsere Fehler liebt und uns nicht gestatten würde, sie von einem Tag auf den andern abzulegen. Aber sollte nicht die Presse

Digitized by Google

mehr führend sein, als sie es ist, und sich weniger führen lassen? Ist nicht gerade das eine Krankheit unseres Zeitalters, eine falsch verstandene Demokratie, daß der Geist sich vom Schwergewicht der Masse herabziehen läßt, statt mittels seiner Hebekraft die Masse zu sich emporzuziehen? Der Buchverleger schreibt dem Schriftsteller das Rezept zu seinen Romanen vor; der Schauspieler droht dem Dramendichter, daß er seine Jamben als Prosa sprechen werde. Es war nicht immer so, war in den großen Zeiten unserer Literatur nicht so! Und auch die Presse frönt dem Tagesgeschmack und der Mode. Sie ist ja das Kind des Tages —, und dennoch hat sie eine größere Aufgabe, eine kulturgeschichtliche, volkserzieherische. Aber sicherlich muß sie für ihre Mission ausgerüstet sein mit Wissen, Einsicht und dem Gefühle großer Verantwortlichkeit." Und nachdem der Redner noch Schiller zitiert und die ernste Presse eine „moralische Anstalt" genannt hatte, waren die Herren Verleger einmütig in ihrem Beifall zu solchem Ideale. Wie viele wohl im stillen daran dachten, daß dies gute aber schwere Ideal gar nicht erst neu erobert zu werden brauchte, wenn man es durch die letzten Jahrzehnte etwas besser gepflegt hätte? Und ferner: wie sehr viel geringer die Gefahr der „Vertrustung", der kapitalistischen Gleichmacherei der gedruckten öffentlichen Meinung wäre, wenn man dieses Ideal nicht etwas sehr abseits in den Großvaterschrank gestellt hätte? Vielleicht, daß diese nützliche Erwägung das journalistische Handwerk schneller von dem Drangsal der Maschine erlösen und zum Kunsthandwerk erhöhen hülfe, als alle wohlwollende Einsicht in die hohe Schönheit eines volkserzieherischen Zeitungsideales. E K

Segenbringende Reisähren

nennt F. Cr. Juncker von Langegg in Nachahmung ostasiatischer Büchertitel seine Schilderungen aus Japan, die seinerzeit bei Breitkopf & Härtel erschienen, jetzt an Aktualität nicht wenig gewonnen haben. Der Verfasser, einst Direktor der medizinischen Schule in Kiyoto, kennt Land und Leute aus eigener Anschauung und seine Mitteilungen darüber sind bei aller ruhigen Sachlichkeit doch überaus anziehend geschrieben. Der zweite Band enthält den japanischen Nationalroman „Vasallentreue", den auch ein europäischer Leser nicht ohne starken Eindruck lesen wird. Der altjapanische Heldengeist in dieser Geschichte von den siebenundvierzig Vasallen Yenyas, die den Tod ihres Herrn an seinem Feinde rächen, hat bei allen fremdartigen Aeußerlichkeiten etwas innerlich Verwandtes mit unserem Nibelungenliede und die schlichte, pragmatische Darstellung trägt viel dazu bei, um ihr bis zum Schlußwort mit gespannter Teilnahme zu folgen. 23

Theater

Hebbels „Moloch" auf dem Harzer Bergtheater

Vor einigen Wochen sah ich in Büsum an der Nordsee Hebbels „Maria Magdalene" von Wesselburener Dilettanten, Mitgliedern des Guttemplerordens, gespielt — immerhin eine höchst merkwürdige Vorstellung, da ja das Stück von Leuten aus den Kreisen gegeben wurde, denen es der Dichter entnahm, und also eigentlich niemand „aus der Rolle fallen" konnte, es auch in der Tat nicht geschah. Der Beweis, daß sich das „Volk" unter verständiger Leitung an diese wirkliche Tragödie heranwagen darf, ist für mich durch diese Vorstellung erbracht: was dabei störte, war meist

Digitized by Google

auf Rechnung des Sommerfrischenpublikums zu setzen, das zum Teil — unglaublich, aber wahr! — unter „Maria Magdalene“ Heyses „Maria von Magdala“ erwartet hatte und sich dann herumstritt, ob Hebbel mit einem oder zwei b geschrieben würde. — Jüngst erlebte ich nun auch die überhaupt erste Aufführung („Uraufführung“ heißt es im Bühnenjargon) des Hebbelschen Fragmentes „Moloch“ im Harzer Bergtheater. Man hat sich in der letzten Zeit über die Bedeutung dieses Theaters viel herumgestritten. Es ist eine Spezialität, nur keine archaistische; denn das Bedürfnis, neben der großen, der städtischen Bühne eine Festspielbühne zu haben, ist immer dagewesen und wird auch dann noch fortbestehen, wenn wir Deutschen einst den neuen Shakespere und ein seiner würdiges Theater haben werden; weiter aber ist es ganz unbestreitbar, daß die Aufführung im Freien, an einem Orte mit großer Naturszenerie eine Reihe wichtiger und feiner Nebenwirkungen „auslöst“, die eine Bereicherung unseres künstlerischen Lebens bedeuten. Man kann an Wachlers Unternehmen wahrscheinlich vieles tadeln — ich habe nur zwei Vorstellungen gesehen, die mir beide starke Stimmung gaben —, aber diese Haupttatsache sollte man nicht mehr bestreiten. Wünschenswert wäre es, daß recht viele Kunstfreunde sich die Vorstellungen im Theater einmal ansähen und über ihre Erfahrungen berichteten — ich möchte im besonderen die Kunstwartleser hierzu auffordern —, wünschenswert wäre es auch, daß man noch an einem andern Orte unseres weiten Vaterlandes unter anderer Leitung den Versuch wiederholte. Irgend ein Schaden kann gar nicht angerichtet werden, denn das ist bereits klar erwiesen, daß alles rein Theatermäßige, aller „Schund“ auf der Naturbühne nicht wirkt, daß die Wirkung umso stärker ist, je höher das aufgeführte Werk poetisch steht. „Faust“ und „Hamlet“, auch Hebbels „Herodes“ oder „Gyges“ wird man auf der Naturbühne nicht geben können, da die feinere psychologische Wirkung nicht gut möglich, auch die tragische Stimmung nicht dauernd festzuhalten ist, aber alles Ganz-Heroische, Starkbewegte und im Gegensatz dazu das Duftig-Romantische, Bewegliche und Zierliche (Schäferspiel) kommen gut zur Wirkung, vor allem wirkt hier auch das Wort an sich mehr als sonst. Wir haben nun bei Shakespere einige Werke, wie den „Sommernachtstraum“, und in unserer klassischen Literatur, wenn nicht ganze Werke, doch Teile von Werken, die recht wohl einen festen Bestand des Spielplanes ergeben können, ich nenne nur „Wallensteins Lager“, die Rütliszene aus dem „Tell“, Goethes Schäferspiele, Kleists „Robert Guiscard“, Otto Ludwigs „Torgauer Heide“, die Ermordung Siegfrieds aus Hebbels „Nibelungen“. Die Liste wird sich noch vermehren lassen. Dazu trete dann die neue Produktion, die es sich natürlich vergehen lassen muß, mit Schiller oder Wagner konkurrieren zu wollen, die aber doch recht tüchtiges leisten kann, wenn sie die gegebenen Bedingungen innehält. Wir bekämen so durch die Bergtheater vielleicht eine ganz hübsche künstlerische Gegenwirkung gegen das Schlechte des stehenden Theaters und gegen die bisherige miserable Sommerbühne: auch ist es sozialpolitisch doch gewiß nicht unwichtig, wenn ein Teil des Sommerfrischler- und Touristenpublikums der Abendkneiperei und dem Skat entzogen wird, ganz abgesehen noch davon, daß auch die ständige Bevölkerung der kleinen Orte in der Nähe der Naturtheater durch sie Kunst kennen lernt — es kommen

Digitized by Google

schon jetzt beispielsweise von Quedlinburg usw. viele Zuschauer nach Tale. Also, neue Olympias und Bayreuths werden die Bergtheater schwerlich, aber sie haben ihr bescheidenes Lebensrecht. Um nun auf den Hebbelschen „Moloch" zurückzukommen: Das Experiment ist gelungen, trotz der nicht hervorragenden (wenn auch nicht geraden schlechten) Aufführung wirkte das Fragment außerordentlich stark, zunächst durch das Wort, die hier vielleicht auf der Höhe ihrer Kraft stehende Hebbelsche Sprache, dann durch die eherne Gestalt des Hieram, die sich auf dem Hintergrunde einer großartigen Szenerie noch umso stärker heraushebt, endlich auch durch den Kampf zwischen Vater und Sohn. Das ungeheure Problem des „Moloch", die Entstehung der Religion, tritt in den beiden vollendeten Akten ja noch nicht so stark hervor, sie sind ja fast nur Exposition, freilich mit starker Bewegung, und so konnte das Publikum unschwer folgen und wurde doch durch die gewaltige Anlage des ganzen mächtig gepackt. Da nun zuletzt, wo Vater und Sohn ihren Kampf ausfechten und Hieram sein „Jetzt zittre, Rom" sprach, auch noch die Dämmerung hereinbrach, erhielt der Gesamteindruck jenes „Urweltliche", möchte ich sagen, das zu ihm gehört. Ich werde die Moloch-Aufführung in den Harzbergen nie vergessen. **Adolf Bartels**

Dramaturgisches

Als ich auf der Schule den seltsam vollklingenden Namen „Dramaturg" zum ersten Male vernahm, vermutete ich dahinter geheimnisvolle große Dinge. Und wirklich hatte ich mich nicht getäuscht: Lessings kritisches Hamburgisches Theaterwerk machte einen starken Eindruck auf mich. Im praktischen Theaterdienste, den ich dann kennen lernte, hat's mich aber noch nie nach einem spezifischen Dramaturgen verlangt. Zwar wurden wiederholt „Dramaturgische Blätter" in Zeitschriftenform gegründet und viel kluge Gedanken darin vorgebracht; zwar versicherten die Herausgeber jedesmal, daß die dringendste Notwendigkeit vorliege, das Unternehmen zu fördern —, dennoch gab es innerhalb der Theater, an denen ich beschäftigt war, niemals einen Dramaturgen und diese Bühnen leisteten trotzdem ihr Gutes. Ich lernte einige der schön betitelten Herren kennen, aber wir kamen immer bald überein, daß sie eigentlich Regisseure wären; das schmeichelte ihnen beinahe.

Auch Lessing war kein reiner Dramaturg; er war viel mehr. Er war nicht nur der Mann, um Stücke zu bearbeiten, er kritisierte sie gleichzeitig und gab den Darstellern Hilfen. Seit seinen Tagen nennt sich nun jeder, der ein Stück zusammenstreicht, einen Dramaturgen; und jeder Tageskritiker maßt sich den Titel an, endlich jeder Theatersekretär, der sich während der Proben im Parkett als unzufriedener Zuschauer aufspielt. Lessings Hamburger Tätigkeit ist also zerbrittelt worden und jedem Pseudodrittel doch der ganze tönende Name verblieben.

Der Dramaturgenstand ist nun aber meiner Meinung nach überflüssig. Der Theaterleiter oder der Oberregisseur des Schauspiels hat zwar dramaturgische Aufgaben zu lösen, aber sein Bühnenapparat ist nie so groß, daß er diese Nebenarbeit einem anderen abtreten müßte. Immer laufen alle Fäden des Theaterbetriebs in der Hand des einen Leiters zusammen. Daher kommt es denn, daß in Schauspielerkreisen der Dramaturg über die Achsel angesehen wird. Er ist in der Regel akademisch gebildet und drückt sich in einer Sprache aus, die den Schauspielern nicht eingeht. Sie lassen sich nicht

Digitized by Google

gern geistreiche Vorträge über psychologische Vorgänge halten, es ist ihnen viel lieber, wenn man mit einer Geste, einer Miene, einem Tone ihre Fehler karikiert oder verbessert.

Nun liegt mir eine ganze Reihe von Werken vor, die sich mit dem deutschen Drama, mit dramaturgischen Einrichtungen und mit der Schauspielkunst beschäftigen, und ich glaube, daß jeder einzelne Verfasser Anspruch auf den Dramaturgentitel macht. Was immer in diesem Worte stecke, das eine darf wohl als die vornehmste Eigenschaft des Dramaturgen gelten: daß er der lebendigen Bühne nützlich sei. Wie steht es damit?

Eugen Kilians umfangreiches Buch „Dramaturgische Blätter" (München, Georg Müller) wimmelt von solchen Nützlichkeiten. Was er zwischen den Kulissen leistet — er war Regisseur am Karlsruher Hoftheater — entzieht sich leider meinem Urteil, aber aus seinen schriftstellerischen Arbeiten, die ich seit Jahren verfolge, spricht einer unserer tüchtigsten Führer. Er macht Entdeckungen und vervollkommnet sie mit unerhörter Hingabe. Wir müssen, so scheint es, an mittlere Bühnen gehen, um einen würdigen Text zu Goethes „Götz", zu Shakesperes „Lear" und „Maß für Maß" zu hören; unsere ersten Hoftheater kümmern sich nicht darum. Kilians Vorschläge zur Aufführung des „Sommernachtstraums", der „gefesselten Phantasie", der „Familie Schroffenstein", des Bauernfeldschen „Fortunat" sind so einleuchtend, daß man meinen müßte, unsere Theater hätten in den nächsten Jahren nur mit ihrer Ausführung zu tun. Ich glaube aber nicht daran; denn die meisten Aufsätze dieses Buches sind ja seit Jahren in der Oeffentlichkeit, und auch die Einrichtungen gehören zum großen Teile der wohlfeilen Reclam-Bibliothek an, ohne daß sich die Regisseure ihrer bedienten. Mir hat das Werk, das den allgemeinen Dank der deutschen Bühnenleute verdient, eine Fülle von Anregung gebracht; und selbst wer an den monographischen Arbeiten über die Münchener Shakesperebühne, über Klingemann, Schreyvogel und Eduard Devrient vorübergeht, weil ihm nun mal die deutsche Theatergeschichte gleichgültig ist, der muß die Aufsätze über den Monolog, über Regiesünden und den Hervorruf mit heller Freude begrüßen. Kilian gelangt über diese letzten Themen zu genau den gleichen Resultaten, wie ich sie im „Kunstwart" und anderswo darzulegen versucht habe.

Ich täte Wilhelm von Scholz unrecht, wollte ich sein Essay- und Aphorismenbuch „Gedanken zum Drama" (München, Georg Müller) nur vom Standpunkte des Schauspielers aus betrachten. Er philosophiert als Dramatiker über das Wesen seiner Kunst und wahrlich nicht in flüchtig aufgelesenen Phrasen; die beiden ersten Aufsätze, in denen er noch die Verbindungen und Trennungen von Ballade und Drama klarlegt, gehören zur Feinschmeckerlektüre. Die liebevollen Studien über Günther, Mesmer und einige „Lebenserinnerungen" darf ich füglich übergehen und empfehle dafür als fleißige Dramaturgenarbeit sein „Fünfkönigsdrama", das an Dingelstedts Weimarische Großtat anknüpft. Was den Schauspieler in diesem Buche wohl am meisten anziehen sollte: „Der Herr Theaterdirektor, eine Macbethstudie", hat mir nicht gefallen; Scholz sucht hinter diesem halbverrückten Kerle mehr, als gut und richtig ist. Ueber Maeterlinck und über das dramatische Ahasverproblem verbreitet er sich dann weiterhin mit vielem Geiste.

Auch das dritte Buch ist eine Arbeit aus der vielgeschmähten Provinz, die doch unsere Schauspieler,

Digitized by Google

Kritiker und nicht zuletzt auch viele Dramatiker herangebildet. Hermann Kienzl hat durch lange Jahre die Entwicklung des Grazer Stadttheaters als Freund und Referent begleitet, und nun seine besten Feuilletons gesammelt. (Dramen der Gegenwart, Graz, Leuschner und Lubensky.) Wie erquicklich spricht daraus die Liebe zur Sache, und wie bösartig erscheinen daneben die Großstadtkritiken. Von Anfang an überrascht der sonst so seltene gute Wille zum Verstehen eines neuen Dramas. Gerhart Hauptmann leistet er mit vollem Herzen Gefolgschaft, und wenn er sich dabei im Lobe hier und da übernimmt („Armer Heinrich"), so fühlen wir doch, daß dahinter ein aufrechter Mann steht. Nicht ganz so gut begreift er Ibsen. So energisch er auch mit den Besprechungen schauspielerischer Leistungen aufgeräumt hat, aus den wenigen Ueberbleibseln erkennen wir etwas vom lyrischen Schwärmer in ihm, der beim Bühnenvolke leider nie die so nötigen pädagogischen Erfolge erzielen kann. Trotzdem ist beispielsweise die künstlerische Abstufung der drei Nora-Darstellerinnen Petri, Triesch und Sorma überaus anschaulich gelungen.

Wenn Kienzl unvermittelt Drama neben Drama setzt, so sucht Rudolf Lothar, der auch die gesamte moderne Theaterproduktion heranzieht, Schaffenstendenzen und -zusammenhänge aufzuzeigen. Sein verschwenderisch mit Abbildungen geschmücktes „Deutsches Drama der Gegenwart" (München, Georg Müller) ist die Doppelarbeit eines ständigen Kritikers, der wie Kienzl Drama für Drama in der Zeitung besprochen hat, und eines Historikers, der ein bißchen Sinn in das Chaos bringen will. Er ist nur zu liebenswürdig für das zweite Amt und vergißt manchmal zu schweigen oder zuzuschlagen. Freilich mag es ein Ding der Unmöglichkeit sein, die eigne Zeit mit ruhigem, fast eisigem Auge zu übersehen und zu richten. Die Distanz fehlt. Und da Lothar dies weiß und uns nichts vormachen will, so wollen wir sein Werk als den ersten Versuch einer Historisierung hinnehmen, der wenigstens den Vorteil hat, daß eigene Parketterfahrungen und kein bloßes Leseergebnis geboten wird. Wieweit es Lothar gelungen ist, über eine bloße Ansammlung von gekürzten Tageskritiken zum leidlichen Aufbau innerlich bedingter Gruppen, zu wirklich geschichtlicher Darstellung zu gelangen, will ich nicht entscheiden.

Eine nicht viel leichtere Aufgabe hatte sich Witkowski gestellt, als er „Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts" (Leipzig, Teubner) in einem dünnen Bändchen behandelte. Und doch liest es sich wie ein großes Werk. Er faßt so geschickt zusammen, daß es für den Kundigen ein bequemes Repetitorium, für den Laien eine ungewöhnlich sachliche Einführung in den Geist unsrer überreichen dramatischen Literatur ist. Und wenn jeder dabei auch noch einen Fund macht wie ich, so lohnt sich die Lektüre besonders: Witkowski verdanke ich die Bekanntschaft des köstlichen Humoristen Niebergall, an dessen „Datterich" ich viel Vergnügen habe.

Von Buch zu Buch wurde die Ausbeute für das lebendige Theater und seinen Betrieb geringer, also der dramaturgische Wert. Und es waren doch schließlich lauter Arbeiten von Männern, die — glaube ich — alle einen heimlichen Ruf zum Theaterleiter in sich verspüren. Vom Schriftsteller über den im Handumdrehen erworbenen Dramaturgentitel hinweg zum Direktor ist heute kein großer Weg. An Werken wie den letzten der oben besprochenen aber

Digitized by Google

sieht man, daß wenig Theaterblut im Spiele ist. G

Reigenlieder und Geberdenspiele der Kinder

In den Rheinlanden singt und spielt man gern: die Großen und vor allem auch die Kleinen. Es ist daher kein Wunder, daß vor Wochen in Köln und jetzt in Essen mit den Bestrebungen des Genfer Musikprofessors Dalcroze auf dem Gebiete der künstlerisch durchgebildeten kindlichen Reigenspiele ein verheißungsvoller Versuch gemacht wurde. Der Erfolg der von zweihundert Knaben und Mädchen dargebotenen Bewegungsspiele war in beiden Städten groß und allgemein. Und das mit Recht. Die Kinder machten ihre Sache nämlich ausgezeichnet und hatten, was die Hauptsache bleibt, selbst ihre helle Freude an den hübschen Melodien der neuen Lieder, an ihren lustigen, dem kindlich-reinen Gemüt so recht zusagenden Texten und den zugehörigen körperlichen Ausdrucksbewegungen, die je nach der Art des Liedes bald einen mehr reigenähnlichen Charakter annahmen, bald ein mimisch-szenisches regelrechtes Spiel abgaben. Es kann dabei nun keinem Zweifel unterliegen, daß hierdurch in den Kindern die Fähigkeit wachgerufen wird, einmal selber etwas zu gestalten und somit das grundlegende Prinzip jeglicher Kunst mit der Zeit zu erkennen, zu werten und zu betätigen.

Es sei hier nur ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Schaustellung dieser Spiel-Lieder vor einem großen zahlenden Auditorium nicht ihr Endzweck ist, was ja aus pädagogischen Gründen kaum zu rechtfertigen sein dürfte. Daß vielmehr dieser praktischen Darstellung der ganz trefflichen Ideen von Professor Dalcroze lediglich die Absicht zugrunde liegt, die Eltern und Erzieher unserer Kinder mit den neuen Bestrebungen einmal möglichst eindringlich bekannt zu machen und die nötigen Beispiele zu geben, damit sie in den Kinderstuben, in den Turnhallen und auf den Spielplätzen Eingang finden — wenigstens die leichteren und schnell auffaßbaren unter ihnen, die auch keinen allzu großen Aufwand von kostspieligen Requisiten erfordern.

Viel weniger vermochten dagegen die sogenannten „Kallisthenischen Spiele" zu befriedigen, die ebenfalls nach Dalcrozeschen Liedern von einigen zwanzig jungen Damen ausgeführt wurden. Der Künstler ließ sich auch hier wieder von einer hübschen Idee leiten: er meinte auch den erwachsenen Frauen Gelegenheit zu künstlerisch geregelten Bewegungsspielen, und zwar jetzt höherer Art, geben zu sollen. Dabei hat er jedoch Voraussetzungen gemacht, die nicht allgemein zutreffen — die heute nicht mehr, oder sagen wir optimistisch, die heute wieder noch nicht allgemein zutreffen. Er läßt die Damen nämlich fließende Gewänder nach Griechenart überwerfen und stellt ihnen die Aufgabe, nunmehr nach den Bedingungen des dichterischen und musikalischen Gehaltes plastische Posen einzunehmen und diese Posen durch entsprechende Bewegungen zu vermitteln. Dies muß vorläufig vollständig mißlingen, weil unsern jungen Mädchen schon im jugendlichen Alter, zu Anfang der Zwanziger, die körperliche Geschmeidigkeit, das heißt die natürliche Grazie und das rein physische Kraftbewußtsein verloren gegangen ist. Dadurch, daß meist schon vom vierzehnten Jahre an der jungfräuliche Körper in den Schnürleib gepreßt wurde, sind nicht nur die Hüftgelenke und die Schulterpartien sozusagen eingerostet, sondern auch die übrigen Körperteile, der Kopf, die Arme und Beine in Mit-

Digitized by Google

leidenschaft gezogen und in ihrer Bewegungsfreiheit behindert worden — kurz: es ist zu keiner körperlichen Kultur gekommen. Vermag nun schon das antike Gewand unseren verschnürten Frauen keineswegs sonderliche ästhetische Werte zu verleihen, so sind sie zu kallisthenischen Bewegungen (Kallisto ist ein Beiname der Artemis, die dadurch als „die schöne" bezeichnet wird) schlechthin nicht imstande. Was man uns da jetzt gezeigt hat, sah in höchstem Grade steif aus oder näherte sich gar der Karikatur. Erst über die Zwischenstufe eines systematischen Turnbetriebes (Freiübungen), wobei die Verbannung des Fischbein-Mieders natürlich unerläßliche Grundbedingung wäre, könnte Dalcroze vielleicht mit erlesenen Mädchen zu gewissen Ergebnissen kommen. Im Zeichen des Pariser Korsetts „sans ventre" ist dies ganz unmöglich.

Carl Hagemann

Historische Konzerte in New-York

Der Deutsche betrachtet das amerikanische Kunstleben gern mit Geringschätzigkeit. Die deutsche Presse hat ihm von der Geldsucht, dem Geschäftsinn, dem Mangel an Idealismus erzählt, der da drüben herrsche. Das tut ihm wohl, er schlägt sich an die Pharisäerbrust und dankt Gott, daß er nicht ist wie diese.

Eigentlich hat er wenig Grund zur Verachtung Amerikas. Es mag nicht ganz so schlimm sein bei uns, aber immerhin schlimm genug. Daß der Handel mit Solisten und Dirigenten ganz schwungvoll betrieben wird, daß im großen Konzertleben das „Geschäft" entscheidet und alle höheren künstlerischen Interessen sich unterordnet, ist eine alte Tatsache. Und daß die Komponisten sich zusammentun, und daß Leute, die künstlerisch nichts miteinander gemein haben können: Tingeltangelleute und Oratorienkomponisten, geschickte Geldverdiener und ernste Künstler, gemeinsam zum Sammeln blanken Verdienstes und zu redlicher Teilung des im Biertunnel und unter Mitwirkung körperlicher Reize auf dem Brettl und in romanischen und gotischen Kirchen und in den modernen Konzertscheunen eingenommenen Geldes schreiten, das ist eine neue Tatsache, die so rein geschäftsmäßig ist, daß nicht einmal die Amerikaner sich zu dem Unternehmen haben gewinnen lassen. Also seien wir, bitte, vorsichtig mit der sittlichen Entrüstung über amerikanische Prostitution der Kunst.

Jedenfalls gibt es da drüben auch bessere Elemente und Leute, von denen wir lernen könnten. Da bestehen z. B. seit 6 Jahren in New-York Sam Frankos Concerts of old music. Die Konzerte haben von Anfang an bei der Presse die entsprechende Würdigung gefunden und sind jetzt durch Subskription gesichert. Was sie auszeichnet, ist das stilistische Verständnis. Sie finden in einem kleinen Saale statt, der etwa 800 Personen faßt. Das Orchester ist klein (6 erste Geigen usw.), es wird also erreicht, daß den Stücken ihr Charakter gewahrt bleibt, und daß der für die Musik notwendige intime Kontakt zwischen Ausführenden und Zuhörern vorhanden ist.

Wie macht man so etwas bei uns? Geberden sich unsere großen Dirigenten einmal historisch, um zu zeigen, daß sie auch das (nicht!) können, so bringen sie in ihren großen Musikwarenhäusern zwischen modernen Riesensymphonien und modernen Liedern irgend so eine historische Nippsache; natürlich nur was „Effektvolles" —, aber mit ihrem ganzen Apparat. Da gibt's dann Mozarts „Kleine Nachtmusik" mit 20 ersten

Digitized by Google

Geigen und 9 Kontrabässen und ähnlichen Schwindel.

Seien wir doch einmal ehrlich. Man zähle mir die Städte auf, wo wir 800 Leute zusammenbrächten, die auf historische Konzerte abonnierten und sich Lully, Rameau, Hasse, Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Paesiello, Grétry, Sacchini, Méhul und ähnliche von einem kleinen Orchesterchen vorspielen ließen.

Wo finden wir selbst die Musiker, die Interesse an dieser vornehmen Kunst und Kunstpflege hätten? Ich darf wohl als Beispiel einen charakteristischen Fall zitieren. Der amerikanische Dirigent hatte ein Programm von mir in die Hände bekommen, wohl durch den Programmaustausch der deutschen und ausländischen Konzertinstitute, in dem verschiedene Stücke von Joh. Ad. Hasse enthalten waren. Das Programm ist auch 150 deutschen Dirigenten in die Hände gekommen. Nur der mir völlig unbekannte Amerikaner verlangte nach den Stücken, die ich inzwischen bei C. A. Klemm veröffentlicht hatte. Er führte sie auf und hatte solchen Erfolg, daß er die Ballettmusik, die darin enthalten ist, im nächsten Winter wiederholen will. Etwa zwanzig deutsche Dirigenten, denen ich die Noten direkt ins Haus geschickt habe, haben die Sachen ignoriert. Und dabei handelt sich's um Stücke, die, wie der „amerikanische" Erfolg beweist, da capo-Nummern sind.

Eins lehrt uns jedenfalls das amerikanische Unternehmen. Historie nur so nebenbei treiben, ohne Sinn und Verstand für den Stil jener alten Kunst, das nützt nichts! Bildung und Ernst gehört dazu und — Noblesse. Unser Konzertleben, das neuerdings, seit die Komponisten auch noch mit in die „goldenen" Hörner blasen, mehr noch als zuvor ein Geschäft wird, bei dem man die ziffernmäßige Bilanz der aufgeführten zollpflichtigen Werke als Maßstab für das geistige Niveau des Unternehmens hinstellen möchte, ist zu sehr von den lauten, vordringlichen Redensarten der Presse abhängig, als daß die genannten drei Grundelemente dort herrschen könnten.

Es wird deshalb nichts anderes übrig bleiben, als daß die Freunde ernster Kunstpflege sich in kleinen und großen Städten zu stillen, bescheidenen Vereinigungen zusammentun, in denen sie abseits von dem Trara und Halloh wieder das innigere Verhältnis zu alter und zu der wirklich echten neueren Kunst gewinnen, das im Reklametreiben der jetzigen Kunstpflege immer mehr schwindet. Denn die Pflege alter Musik soll keine Spielerei oder gar Flucht vor neuer Kunst sein, sondern nur helfen, daß man an dem Großen und Echten, was uns aus jener Zeit lebendig geblieben ist, den wirklichen Wert oder Unwert so und so vieler neuer Kunst messen lerne, daß man nicht verliere, was uns an Wertvollem erhalten ist, und nichts Unnützes dazu gewinne.

Es ist allerdings seltsam, daß uns ein Beispiel für diese Art intimer Kunstpflege von einem Amerikaner gegeben werden muß. Möglich ist's ja wohl, daß, wenn man bei uns einen Versuch zur Nachahmung machte, ein solches „intimes Unternehmen" so wie in Amerika wirken würde, nämlich wie eine Erlösung von dem Fluche der modernen sensationellen Monstrekonzerte in den Riesensälen, durch die leider nicht die Popularisierung, sondern die Proletarisierung der Musik gefördert wird. **Georg Göhler**

Wagner-Erinnerungen

Gegen solche kann man nicht mißtrauisch genug sein. Vielen taut die Erinnerung an einen Verkehr mit großen Geistern erst an der

Digitized by Google

Sonne der Berühmtheit auf; oder sie suchten den Verkehr des „berühmten" Mannes, damit die Eitelkeit etwas zum Prahlen bekomme. Den Kreisen weitester Oberfläche ist ein Buch von Kohut über Wagner gewidmet (bei R. Schröder, Berlin); was sage ich — es ist eins jener allertraurigsten Machwerke, die zusammengeschrieben werden von solchen, die über alle Dinge und einige andere zu schreiben pflegen. Die Psychologie des Verfassers steht auf derselben Stufe wie sein Verständnis und sein Wissen; der greuliche Aufsatzstil, in den die Sensationen eingewickelt sind, versöhnt jedoch mit dem vielbeschäftigten Autor durch reichliche unfreiwillige Komik. Eine Lektüre bei Regenwetter in der Sommerfrische. Bei Sonnenschein aber, im Schatten alter Tannen oder einsamer Dünen lese man die Erinnerungen von Gustav Adolph Kietz. Sie umfassen besonders die Jahre 1842—1849 und 1873—1875. Nirgends drängt sich der Erzählende mit der Geberde des wichtigen Mannes in den Vordergrund. Wir glauben an die Wahrheit seiner Berichte, weil es einleuchtet, daß dieser liebenswerte Charakter keinen Anlaß, keinen Beweggrund zu Fälschung, Lüge, Ausschmückung haben konnte. Gibt das Erzählte ein lebenswahres Bild des Meisters, so wird es noch ganz besonders wertvoll durch Beiträge zu seiner Lebensgeschichte in der Dresdener Zeit. Die Geschehnisse der Jahre 1848 und 1849 treten lebendig vor unser Auge. Wer richtig sehen kann und sehen will, dem ist von Kietz eine ausreichende Fülle von Tatsachen ins Gesichtsfeld gerückt, Wagners Beteiligung an jenen Ereignissen beurteilen zu können. Wer Freude daran hat, Wagner am Zeuge zu flicken, der nimmt eben keine Notiz davon. Die Erinnerungen von Kietz gehören in die Reihe der primären Quellen, mit denen man auskommt, wenn man aus dem Großen das Große schöpfen will, und die wertvoller sind als das meiste, was aus den „objektiven" Federn quillt. Der Verleger Carl Reißner in Dresden hat den Preis der Schrift auf drei Mark angesetzt; der Verbreitung steht also vom Geldstandpunkte kaum etwas entgegen. K Grunsky

Das Röthig-Quartett

Unsere schönste Aufgabe, edles musikalisches Streben zu fördern, lockt uns heute zur Erwähnung des Leipziger Soloquartetts für evangelischen Kirchengesang, das von Kantor Röthig geleitet wird. Es stellt sich ausschließlich in den Dienst wohltätiger Zwecke, womit es aber nicht den Freibrief für lässige oder gedankenlose Kunstübung ergeizt; im Gegenteil fließt jene Handlungsweise aus dem gleichen idealen Quell, dem der ganze Vortrag, mit all seinem Ernst, seiner Schönheit entspringt. Die Programme verraten die gründlichste Beherrschung des reichen geschichtlichen Stoffs: er wird nach den kirchlichen Festen oder nach ästhetischen Verwandtschaften angeordnet. Seit 1885 besteht das Quartett; die Erfolge im Kreis der ganzen Musikwelt bezeugen seine Notwendigkeit und Lebensfähigkeit. Könnten sich nicht auch anderswo ähnliche Vereinigungen zusammentun?

Japanische Gedichte mit europäischer Musik

Auch das gibt es schon! Ein junger Musiker, Gustav Grube, hat sich von der Zeitströmung zur ostasiatischen Poesie hingezogen gefühlt und veröffentlicht „Sieben Lieder aus dem Japanischen" (Verlag C. F. Kahnt Nachf.). Es steckt Talent darin. Die charakterhafte Führung der Singstimme scheint auf die Wolfsche Schule zu deuten, aber ich finde, daß die Begleitung oft klavierwidrig ist, oft die Melodie eher behindert, als hebt.

Digitized by Google

Bildende und angewendete Kunst

Am besten: „Vergänglichkeit“ und „Ein Gleiches“. Im „Unwillkommenen Gast“ stellt sich leider auch die schnöde Baselbegleitung aus Hugo Wolfs Katzenjammerlied ein.

Münchner Kunstausstellungen IV

Da mehrere Abteilungen im Glaspalaste erst im August vollständig geworden sind, haben wir unsren Berichten einiges nachzutragen. Bei den Franzosen fällt neben Landschaften von Dauchez und Grosjean vor allem die „Kondolation im Trauerhause Bérauds auf, des vorzüglichen Psychologen, der bei uns durch sein „Irrenhaus“ seinerzeit Aufsehen erregte: die frostige Feierlichkeit und Trübseligkeit des Vorgangs ist seelisch in aller Schärfe, dabei malerisch mit ebensoviel Geschmack wie Können gegeben. Neu hinzugekommen ist auch des Engländers Th. Austen Brown „Dame mit Knabe“, ein Werk, das in vollendeter Weise malerische Bildwirkung mit Feinheit der Charakteristik vereint. Ebenso William Nicholsons, des bekannten Graphikers, drastisch humorvoller „Hausherr“. Die Amerikaner sind überhaupt erst im August eingezogen. Wir finden bei ihnen hauptsächlich englische und französische Schulung, mehr oder weniger abgewandelt durch die spezifisch amerikanische Neigung zum Blasiert-Verwegenen hin. Doch zeigt uns ihre Ausstellung nur Darstellungen aus der eleganten und galanten Welt mit Ausschluß alles Volkslebens; sie kann also, da zudem auch die besten unter den „Weltmännern“ fehlen, in keiner Weise erschöpfend genannt werden. Nennenswert für uns, die wir alle technischen „Künste“ nicht als Selbstzweck, sondern lediglich als Mittel zum Zwecke des Ausdrucks ansehn, ist eigentlich nur die „Schelmerei“ von Pearce, ein geschmackvolles Mädchenbildnis, das mit liebenswürdiger und eigentümlicher Schalkhaftigkeit erfaßt ist.

Die Ausstellung für angewandte Kunst im Studiengebäude des Nationalmuseums zeigt „Wohnungs-Innenräume“ nach den Entwürfen von Bruno Paul, Pankok, Diez, Niemeyer, P. Thiersch, Krüger, Bertsch, P. Birkenholz, Th. Th. Heine, lauter „Münchnern“ oder doch von München ausgegangenen Künstlern. Die Arbeiten zeugen im ganzen entschieden von einem allmählichen Sichabklären des modernen Stils. Am stärksten tritt dies wohl an einem sehr schönen Musikzimmer und einem Ehrenraum Bruno Pauls und an einem Schlafzimmer Niemeyers hervor. Pankoks Damenzimmer wirkt, so interessant und auch schön an sich einige Möbel darin sind, doch nicht recht harmonisch. Im einzelnen stören unzweckmäßig behandelte Teile, wie z. B. die ganz als Verzierung wirkenden Füße eines Schreibtisches. Auch führt den Künstler seine reiche Phantasie leicht zu weit im Verlebendigen der Formen, die praktischen Zwecken dienen sollen. Der Garten des Museums gab Gelegenheit, angewandte Kunst auch hier an Brunnen, Vasen, Brücken usw. zu zeigen. Ebbinghaus, Netzer, Birkenholz, E. Pfeiffer haben da Beachtenswertes geleistet. Ein guter Gedanke war es, ebenfalls im Freien einen modernen Friedhof aufzustellen. Die schwierige Aufgabe ist allerdings diesmal noch nicht so gelöst worden, daß man von großen Errungenschaften gegenüber dem bis jetzt Vorhandenen reden könnte. Es ist ein Nebeneinander der verschiedenartigsten Formen von Grabmälern, Urnen und Provisorien, Gutes und Verfehltes, wie es auf fast allen unseren Friedhöfen auch zu sehen ist. Der alte Uebelstand, daß durch

Digitized by Google

das Vielerlei einem solchen Gräbergarten die Ruhe genommen wird, gerade das, was für ihn das Bezeichnende sein sollte, ist auch hier nicht beseitigt. Eine gute, einfache Form von Grabstein, als „Type", als Grundmotiv für alle Variationen, würde die Aufgabe vielleicht am ehesten lösen. Man findet das hin und wieder auf ganz unabsichtlich entstandenen kleinen Friedhöfen. Die Anlage der einzelnen Grabmäler an besonderem Ort und in ihrer Stellung zu einander, ihre Vereinigung zu größeren oder kleineren Gruppen, das gärtnerische Ausgestalten des Platzes, all dies gibt immer noch genug Gelegenheit, den Eindruck der Oede und Langweiligkeit zu vermeiden. Freilich steigert sich mit der Größe des Friedhofs auch die Schwierigkeit der Aufgabe. Jedenfalls bedeutet der Versuch der Münchner eine dankenswerte Anregung auf einem Gebiet, wo noch vieles zu tun ist. Pictor

Vom „Spiele der Wellen"

Daß Cornelius Gurlitt sich gern bemüht, die Verdienste seiner Verwandten zu beleuchten, ein Bemühen, von dem beredt auch seine Kunstgeschichte zeugt, das wird man je nach Geschmack beurteilen, ernsthaft übelnehmen aber wird man's ihm kaum. Nur bewirkt es wohl, daß er mitunter Dinge in der Vergangenheit anders sieht, als sie tatsächlich waren. In einem Begleittext zu Böcklins „Spiel der Wellen" in Seemanns „Meistern der Farbe" preist er jetzt wieder einmal die Verdienste seines Bruders, des Kunsthändlers, um Böcklin, und er sieht die Sache so, als sei Böcklin damals nur von ganz Vereinzelten anerkannt gewesen. „In der Kritik waren nur sehr wenige, die es wagten, dem Böcklin die Stange zu halten... Selbst Pietsch, der Alles lobte, — hier erklärte er nicht mitgehn zu können." Wie hat nun gerade Pietsch gerade das „Spiel der Wellen" gerade in diesem Jahre 1883 besprochen, von dem Gurlitt spricht? Zitieren wir aus der „Vossischen" von damals wörtlich: „An Schöpfungen der großen, freien malerisch-poetischen Phantasie pflegen unsre Berliner Ausstellungen meist ziemlich arm zu sein. Ein derartiges Werk allerdings enthält die diesjährige, welches für so vieles Kleine, Nüchterne, Empfindungsschwache entschädigen kann, woran auch sie nicht ärmer ist, als ihre Vorgängerinnen. Es ist Böcklins »Spiel der Wellen«. Ganz Berlin kannte das bewundernswerte Bild usw." Aber Pietsch war selbst unter den Berliner Kritikern auch damals schon durchaus nur einer von manchen, welche die „einzige Farbendichtung" dieses Meisters, „der die Natur verläßt, um selbst Natur zu sein" (ich brauche Worte anderer Berlinischer Rezensionen von damals) mit feuriger Bewunderung verkündeten. In der Ausstellung zeigte sich sogar das große Publikum zum mindesten immerhin „geteilt". Und unter den Jungen, unter den Studenten z. B. war Böcklin in weiten Kreisen schon eine innig gefeierte Größe. Gewiß, Kunstläufer boten diese Kreise nicht, Fritz Gurlitt konnte nicht lange genug warten, um große Preise zu erzielen, denn in die Mode ist Böcklin erst durch seine große Berliner Sammelausstellung gekommen. Aber das ist doch wohl eine andre Frage, als die nach der Erkenntnis seines Wertes bei denen, die urteilen konnten. Beschäftigte sich einer überhaupt ernsthaft mit Kunst, so brauchte er schon 1883 ganz und gar keine besondere „Nase" dazu, um in Böcklin einen Mann der Zukunft zu finden.

Schutz dem Walde

Es scheint, daß die Bemühungen um die Erhaltung der Waldschönheit

Digitized by Google

nicht umsonst sind. Zwei Aeußerungen von allgemeinerer Bedeutung bezeugen das. In dem Erlasse des großherzoglich hessischen Finanzministeriums an die Oberförstereien des Landes heißt es: „Es läßt sich jedoch nicht verkennen, daß die Neuzeit immer gebieterischer die allgemeine Beachtung forstästhetischer Grundsätze bei der Waldbewirtschaftung fordert. In einer Zeit, in der die Erhaltung und Pflege der Naturdenkmäler Gegenstand der Landesgesetzgebung geworden ist, würden notorische Verstöße gegen die Waldschönheitspflege in weiten Kreisen peinlich empfunden; die abfällige Kritik trifft dann weniger die einzelnen als die Forstverwaltung überhaupt. Deshalb ist es geboten, daß sich die Oberförstereien bei jeder forstwirtschaftlichen Maßregel darüber Rechenschaft ablegen, wie sie in bezug auf Waldschönheit wirken werde. Starre Regeln sollen dabei nicht vorgeschrieben werden. Anderseits darf die Waldschönheitspflege auch nicht zu einer unrentablen Parkwirtschaft ausarten oder zu Künsteleien führen. Es muß dem Forstwart stets vor Augen bleiben, daß seine Aufgaben in erster Linie praktische und ökonomische seien; er muß, wenn er seinem Berufe gerecht werden will, mit dem Nützlichen stets das Schöne zu verbinden wissen."

Ja, und er wird dabei, wenn er es noch nicht weiß, bald erfahren, daß das „Schöne" meistens nützlicher ist als das schlechtweg „Nützliche". Auch die Forstleute selber beginnen sich anscheinend der Bedeutung einer ästhetischen Waldpflege deutlicher bewußt zu werden. Auf der letzten Jahresversammlung des Sächsischen Forstvereins fand der Vortrag des Professors Groß über „Heimatschutz im Walde" großen Beifall. Die weitere Forderung des Tages: neue gemischte Laubholzbestände zu erhalten und anzulegen, wird nun nicht mehr ohne weiteres als „laienhaft" und „unpraktisch" abgetan werden können, nachdem sie ein angesehener Fachmann, Landforstmeister Winter, zu der seinigen gemacht und sie warm vertreten hat.

-t

☞ **Das Dresdner Jahrbuch 1905,**

das die Museumsdirektoren Karl Kötschau und F. von Schubert-Soldern bei Wilhelm Bänsch in Dresden herausgegeben haben, ist interessant als der Versuch, ein Organ für die örtliche künstlerische Kultur einer Kunststadt zu schaffen. Neunzehn Dresdner Kunsthistoriker haben 24 Aufsätze beigesteuert, darunter sind neun rein kunsthistorischen Inhalts, während die übrigen sich mit Künstlern und Kunstfragen der Gegenwart beschäftigen. Ueberwiegend handelt es sich um sächsische Künstler, um Kunstwerke in Dresdner Museen, um die Entwicklung von Dresdens Kunst und Kunstsammlungen. Von den Fragen künstlerischer Kultur — also nicht rein kunstgeschichtlicher Art — dürften die Kunstwartleser besonders Kötschaus Erörterungen über die Verwertung von Museen angehen. Bekanntlich spalten sich die Museumsdirektoren in zwei Lager: die einen wachen ob ihren Schätzen, indem sie sie namentlich vor der Berührung mit dem Publikum behüten, die andern streben im Gegenteil, sie nach Möglichkeit der Allgemeinheit dienstbar zu machen. Kötschau gehört, wie erfreulicherweise die Mehrzahl, zu diesen. Wir kommen auf einzelne seiner Ausführungen vielleicht noch zurück. Für heute muß dieser kurze Hinweis auf ein prinzipiell wichtiges Unternehmen genügen. P Sch

☞ **Regentenbilder**

Das überaus gelungene Schillerbildnis Sambergers bringt mich auf einen Vorschlag. Es ist Vorschrift,

Digitized by Google

daß in jedem Klassenzimmer der öffentlichen Schulen das Bild des jeweiligen Landesregenten zu sehen sei. Diese Bilder sind meist schlechte Oeldrucke oder minderwertige Photographien. Wie wäre es nun, wenn künftig bei dem Ableben eines Regenten die Stadtverwaltungen oder die obersten Schulbehörden einem anerkannten Künstler den Auftrag gäben, vom neuen Regenten ein Bild zu schaffen, dessen Technik eine gute Wiedergabe für dergleichen Schulschmuckwerke ermöglicht? Bei dem Massenbedarf würden die Kosten kaum viel höher sein als die für die bisherigen Schundbilder. Die oberen Behörden erhielten so gute Gemälde für ihre Repräsentationsräume, und nach und nach käme auch jede Schule in den Besitz einer kleinen Galerie guter Regentenbilder. Sch

☞ Der Bayrische Verein für Volkskunst und Volkskunde in München beginnt eine Reihe von kleinen Schriften herauszugeben, deren erste vorliegt. Sie führt den Titel „Heimische Bauweise in Oberbayern, Beispiele einfacher Wohngebäude für die Kleinstadt und das Land, herausgegeben von Franz Zell, Architekt in München". Es ist ein ganz bescheiden ausgestattetes Heftchen mit zirka 20 Abbildungen, die zur Anregung und vorbildlichen Benutzung verwandt werden sollen. Das Heftchen erfüllt so ausgezeichnet seinen Zweck, daß ich ganz besonders darauf aufmerksam machen möchte, denn es zeigt an vortrefflichen Beispielen, wie man, ohne in antiquarische Spielerei zu geraten, eine bodenständige, aus Material und Herkommen abgeleitete Bauweise nach modernen Grundsätzen weiter führen kann. Es wäre zu wünschen, daß nicht bloß für Oberbayern, sondern für alle unsere Landschaften ähnliche billige Sammlungen veröffentlicht würden. Sch-Abg

☞ Ueber die Entwicklung des künstlerischen Gedankens im Hausbau sprach Hermann Muthesius auf dem Kongreß der Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen in Hagen. Nach den „Rheinlanden" führte er das Unreife und Ungesunde in unsrer Kunst auf die gewaltigen sozialen Umwälzungen in der jüngsten Vergangenheit zurück. Die neue Schichtung habe sich noch keineswegs endgültig geklärt. „Vor allem haben die neuen Stände, obzwar sie sich als Masse bereits deutlich abheben, noch keine eigenen Kulturäußerungen aufzuweisen. In Deutschland im besonderen ist die Lage so, daß selbst das Bürgertum noch halb um seine Kultur kämpft. Der heutige deutsche Bürger steht noch durchaus in einer Zwitterstellung zwischen einer neu entstehenden, noch nicht ausgereiften Bürgerkultur und einer Talmi-Aristokratenkultur, nach der es ihn immer noch hinzieht. Der Arbeiter aber hat noch nirgends auf der Welt seine eigenen Kulturäußerungen, der ganze Stand liegt vom Standpunkte der kulturellen Leistungen noch in den Windeln." Muthesius kommt dann auf das englische Haus zu sprechen und zeigt, wie hier das Arbeiterwohnhaus im Anschluß an das bürgerliche, und wie dieses wieder aus der zeitgemäßen Erneuerung des ländlichen Wohnhauses entstanden sei. Auch bei uns bedeute das Neuerkennen der Schönheit des Bauernhauses eine Krise zum Bessern. Und es liege auf der Hand, daß grade das Arbeiterwohnhaus ein Gebiet sei, auf das sich die Prinzipien der Bauernhausgestaltung am leichtesten übertragen ließen. An ihnen könne man sich vor groben Ausschreitungen im großen Ungewissen bewahren. „Dieses Vorbild muß heute jedenfalls höchst willkommen sein, indem an ihm der einfache

Digitized by Google

deutsche Sinn und die unbeeinflußte naive Volksempfindung klar niedergelegt sind. Da aber der moderne Arbeiter etwas anderes ist, als der frühere Bauer und Kleinbürger, so wird sich mit der Zeit auch sein Haus zu einem besonderen Typus entwickeln müssen." Werde diese Entwicklung dadurch erschwert, daß hier ein Stand für den andern, der Arbeitgeber für den Arbeitnehmer baue, so können doch andrerseits aus einheitlichem Willen heraus ganz bestimmte Absichten in großem Umfange verwirklicht werden. „Unsere großen Industriellen, unsere Verwaltungen, unsere Bauverbände haben ein Mittel in der Hand, tatkräftig in die Speichen der Entwicklung der künstlerischen Kultur einzugreifen. Es handelt sich dabei vor allem um die allgemeine künstlerische Kultur. Denn an und für sich wird man sich sagen müssen, daß das Bestreben, dem Arbeiter ein geschmackvolles Haus und eine kultivierte häusliche Umgebung zu schaffen, so lange als etwas Gesuchtes erscheinen muß, als die Mehrzahl unserer sogenannten Gebildeten noch in geschmackloser Behausung und in kulturloser Umgebung lebt."

Vermischtes

Zur neuen Pädagogik

Es will nämlich doch eine werden, eine neue Erziehungskunst, wenn auch der weitaus größte Teil der zunächst Beteiligten noch ungläubig lächelnd beiseite steht und von den übrigen wieder viele, die Aufmerksameren, als freiwillige Bremser in angstvoller Geschäftigkeit ihres Amtes walten. Sie kommt doch. Ueber den engen Kreis, in dem die ersten Versuche gemacht wurden, ist sie nun hinausgewachsen und schon sind rüstige Männer dabei, das neue Haus auszubauen. Zwar — es sind nicht alle erwünschte Mitarbeiter, die flugs den modernen Kittel übergestreift haben. Ich habe in den letzten Wochen allerlei Bücher zu unserer Sache gelesen von Leuten, die sich für Reformer ausgeben und nichts weiter tun, als den alten Brei in neu dekorierte Schüsseln gießen: der „Jugendstil" in der Pädagogik. Das wollen sie eben alle nicht begreifen, die ganzen Gegner sowenig wie die halben Freunde, daß von hier tatsächlich ein neues pädagogisches Zeitalter anhebt. Wir wollen dem vergangenen den Dank nicht versagen, der ihm gebührt. Es hat die freie Weide, das Tummelfeld begabter und unbegabter Dilettanten, zum Acker umgebrochen, der nach Gesetz und Regel bestellt wird von Leuten, die ihr Handwerk gelernt haben. Aber nun ist es an der Zeit, weiterzuschreiten; die „ewigen" Gesetze, die uns die verflossene Epoche überliefert hat, ein klein wenig umzustürzen, auf daß Licht und Freiheit werde: aus dem Handwerker will ein Künstler werden. Es gilt das Vorurteil zu beseitigen, als ob es möglich wäre, mit ein paar sorgfältig ausgesuchten, behördlich abgestempelten, auf Pappe oder Draht aufgezogenen „Bildungsmitteln" je einen „harmonischen Menschen" zu erziehen. Es gilt zu erkennen, daß es nur ein einziges Bildungsmittel gibt, das hoch flutende, tief ebbende, vielfältig bewegte, mannigfaltig ruhende, immer alte und immer neue Leben selber in seiner Fülle und Weite; daß es daher die Aufgabe der Erziehungskunst ist, den Schüler an dieses dräuende, lockende Meer heranzuführen, ihn sorglich festzuhalten freilich, damit er nicht vorzeitig hineinfalle, im übrigen aber es dem Instinkt seiner Begabung zu überlassen, wo er für seine persönlichste „Bildung" Nahrung finde. Weil wir an dem Mangel einer künstlerischen Erziehung zuerst auf die Mängel

Digitized by Google

unserer Pädagogik überhaupt aufmerksam geworden sind, deshalb hat auch der „Kunstwart" einen großen Anteil am Werke; und weil die neue Pädagogik keine Geheimlehre sein will, die sich in unlesbaren Leitfäden verbirgt, deshalb sollte alle Welt ein lebhaftes Interesse an ihr haben.

Man könnte beinahe sagen: ob ein pädagogisch gerichtetes Buch echt in unserem Sinne ist, erkennt man daran, daß es auch für den Laien interessant und genußreich zu lesen ist. Diesen und alle anderen Ansprüche, die wir an unsere Literatur stellen, erfüllt in ausgezeichneter Weise ein Buch von F. Gansberg, Streifzüge durch die Welt der Großstadtkinder (Leipzig, Teubner). Der Verfasser geht aus von dem Gedanken, daß „ein gesunder anregender Unterricht nur im alltäglichen Leben des Kindes, in der Kultur, die es umgibt, wurzeln kann". Das klingt nicht überraschend. Aber indem er zeigt, daß die praktische Anwendung dieses Grundsatzes in die heilloseste Einseitigkeit verfallen ist, daß die herkömmliche Beschränkung auf das Naturgeschichtliche, Ländliche, Dörfliche (das fleißige Bienchen, das fröhliche Mücklein, das dankbare Würmlein, das ungehorsame Lämmlein) dem Stadtkind wieder nur tote Stoffe bringt, wieder nur Präparate statt des lebendigen Lebens, führt er uns einen neuen verheißungsreichen Weg hinaus in die Mannigfaltigkeit, die der Schule dienstbar zu machen ist. Hier also bietet sie die Großstadt. Wie dieser unendliche schillernde Stoff angefaßt und bewältigt ist, das muß man selber nachlesen. Und nicht nur der großstädtische Leser sollte es tun — denn dieses eine Beispiel weist wie gesagt zahlreiche Wege — auch nicht nur der Lehrer überhaupt, sondern jeder Erwachsene, der mit Kindern anregende und fördernde Unterhaltung pflegen will.

Anspruchsloser in seinen Zielen, aber nicht weniger frisch und schlicht im Ton gibt sich J. Loewenberg in einem Büchlein: Geheime Miterzieher (Leipzig, Verlag der Frauen-Rundschau). Auch hier wird gesprochen von der außerschulischen Umwelt des Kindes, die so unendlich viel an ihm erzieht und verzieht, und die der Erzieher von Beruf nicht hoch genug in seine Rechnung einstellen kann, wenn er nicht zum Schluß entdecken will, daß er sich verrechnet hat. Ich möchte diese Plaudereien besonders solchen Eltern empfehlen, die sich in die Welt der neuen Erziehungskunst einführen lassen wollen. Otto Anthes

Digitized by Google

Unsere Bilder und Noten

Eine blaue Tür mit verwitterter Bemalung, ein Garten und ein Haus dahinter, die Herbstsonne darauf, in der Ferne Schroffen und Firnen — das mag man wohl im Engadin finden, wo Erich Erler-Samaden zu arbeiten pflegt. Was dieses Bild an tieferem Gehalt bringt, hat aber sicherlich nur der eine dort gesehn, der's malte. Dem kamen die Farben und Formen der Wirklichkeit „so sonderbar vor", ganz leise veränderten sie sich ihm, und siehe: auf die Pfosten hinauf wuchsen als Holzschnitzereien das Fräulein mit dem flammenden Herzen in der Hand und der Großbärtige mit dem Türkensäbel, dem sie's antut; das Spalierobstgerank drinnen am Zaun, die Herbstblumen im Garten, das rote Laub, die Berge im Schnee, das alles bekam zu seinem Dasein und Erscheinen noch Bedeutung, kurz: aus dem Sehen ward Schauen, und aus dem Abmalen Umgestalten. Es ist schon eine ganz eigenartige Elegie, die uns Erich Erler hier gemalt hat. Nebenbei: Wie sicher arbeitet ein Künstlergeist, dem im Hintergrunde die kleine Gestalt der Sinnenden sozusagen als Tüpfelchen auf dem i genügt, wo ein minderer Maler breit, aber für den feineren Geist aufdringlich und lange nicht mit so tiefer Wirkung eine große in den Vordergrund gesetzt hätte, um doch nur dasselbe zu sagen!

Wie vielerlei Stoffe hat Hans Thoma schon gemalt! Denken wir nur flüchtig an sein langes Lebenswerk, was huscht alles vor unsrer Erinnerung vorüber von Menschenbildnissen und Volksschilderungen, von Tierstücken, von Helden-, Engels- und Gottesbildern, und gar von irdischen und unirdischen Landschaften Deutsch- und Welschlands — nur eine Alpenschilderung hatten wir bis zum vorigen Jahre noch niemals von ihm gesehn. Aber einer wie Thoma wird ja nicht alt, hat also mit siebzig Jahren noch reichlich Zeit, sich ein neues Kunstland zu erobern. Während eines Sommeraufenthaltes 1904 in der Schweiz verstand er plötzlich, wie die Alpen auf Thomaisch reden. Und was dem seligen Koch die Schmadribachfälle als ein Ahnen zugerauscht, hier klang es aus deutlichem Gesang, das Lied von der Größe. Das Staubbachtal mit der Jungfrau im Hintergrunde war Thoma nur anregendes Motiv, auch hier gestaltete die Phantasie im Schauen um, was das Auge gesehen, bis diese gemalte Hymne auf die Erhabenheit des Hochgebirges ertönte. Sieh dich ins Bild hinein, Beschauer, gemächlich und, ist es nötig, wiederholt, bis auch du sie über diese Welt mit den Wolken droben hinziehen hörst! Dann wirst auch du vielleicht ausrufen: das ist eines der schönsten Werke unserer deutschen Landschaftsmalerei überhaupt! Weil ich für mein Teil davon überzeugt bin, laß ich das Bild außer für den Kunstwart selber auch noch in größerem Format für unsre Vorzugsdrucke in Farben ausführen, wobei denn freilich von seinen Werten noch mehr verbleiben kann.

Da wir einmal in den Alpen sind: Konrad Grobs Senn gehört auch dazu. Sonntagmorgenstille hoch droben im Gebirg, irgendwoher ganz aus der fernen Tiefe mag leise ein Glockengeläutlein heraufwehen, da hat er sich hingelegt und liest (leicht geht's wohl nicht), liest in der Bibel. — Eigentlich ein „literarischer" Stoff, werden viele sagen, sogar ein etwas „sentimentaler". Aber eben das macht das Bild uns wert: wie es gegeben, ist es nicht sentimental. Es ist nichts Gemachtes, nichts Arrangiertes

Digitized by Google

und viel ganz echt aus dem Leben Herausgeholtes darin. Denn solcher Gesellen gibt es nun einmal genug auf den Alpen, Prachtkerle sind's obendrein, und so ist eigentlich doch kaum einzusehn, weshalb sie uns nicht einmal einer vorstellen soll, der sie versteht und deshalb verstehen lehrt. A

Die Firma Breitkopf und Härtel, Leipzig, ersucht uns, mitzuteilen, daß Otto Greiners Lithographie „Die Tänzer", die wir in Heft 20 unter unseren Beilagen abbildeten, im Verlage der Firma erschienen ist.

Unsere Notenbeilage gibt zwei Proben japanischer Tonkunst im Anschluß an den bezüglichen Hauptartikel. Das erste Stück mag als Probe volkstümlicher Kunst gelten. Die genauen, oft geradezu verschwenderischen Vortragsbezeichnungen des Bearbeiters (Dittrich) erleichtern den richtigen Vortrag ungemein. — Die zweite Nummer soll einen Begriff von japanischer Theater-, demnach Stimmungsmusik geben und begleitet die Sterbeszene des Dramas „Kesa". Also ein japanischer „Liebestod", aber nur für eine Stimme und auf der langgestreckten Koto (der Zither) zu spielen. Die Harmonie, welche sozusagen mit in der melodischen Linie steckt, hat Polak hinzugefügt, um das Ganze dem europäischen Ohre faßlicher zu machen. Die Vortragsbezeichnungen taten wir in ähnlicher Absicht hinzu, ohne damit behaupten zu wollen, daß Zeitmaß, Dynamik und Phrasierung der japanischen genau entsprechen, sondern nach eigenem musikalischen Empfinden. Nach einem heftigen Schmerzensausbruch nimmt die Melodie den Ton stiller, aber tiefer Klage an, stets unterbrochen durch leidenschaftliche Akzente, zagend, aufraffend, niedersinkend, dann resigniert wie ins Leere verhallend. Neue stürmische Wallungen, wehmütige Beschwichtigungen, ein dichteres Auf- und Abwogen der Empfindung, bis unter leisen Seufzern der letzte Laut erstirbt. Dem ergreifenden Eindruck wird sich bei ausdrucksvollem Vortrag wohl niemand entziehen können. Der Klang des Koto läßt sich auf dem Klavier durch reicheren Gebrauch der Apappie und entsprechenden Anschlag andeuten.

Liszt. Aus dem Schluß der Faustsymphonie. Man fühlt, hier gibt es gar kein wenn und aber. Wie die ganze Symphonie, so ist der Schlußchor mit seinem allmählichen Uebergang aus dem tollen Mephistosatz ein Meisterwerk der Tondichterkunst. Wir können nur einen zweihändigen Klavierauszug geben. Aber in den bloßen Harmonien und in der Melodie des Chors steckt ein gewaltiger Ausdruck, der auch ohne den beabsichtigten Vollklang ergreift. Die Kraft liegt an der Einführung des Gretchenthemas — wir haben nur Raum für das eingeführte Thema —, an dem geheimnisvollen Ernst der weiteren Takte, die zum Männerchor überleiten, und an diesem selbst. Wie oft sind die Worte des chorus mysticus komponiert worden! Aber wo mit solch überzeugender Inspiration? Man braucht nicht zu wissen, daß der Rhythmus ans Hauptthema des ersten Satzes der Symphonie anklingt; es genügt, sich ohne Studium von Beziehungen dem lebendigen Eindruck hinzugeben. — Zuletzt teilen wir mit, daß die Bearbeitung dieses Schlußchors einer Reihe von Uebertragungen Stradals entnommen ist, der alle Symphonien und symphonischen Dichtungen, ferner die Graner- und die Krönungsmesse Liszts für Klavier zweihändig bearbeitet hat. (Faustsymphonie und die beiden Messen bei Schuberth, alles andere bei Breitkopf.) Es freut uns, daß damit eine vierte Serie von Bearbeitungen zu Ende geführt ist; die symphonischen Dichtungen und die Symphonien sind für zwei Klaviere, für ein Klavier vier- und zweihändig

Digitized by Google

schon vorhanden (aus der Faustsymphonie war nur der Gretchensatz zweihändig da). Stradal hat im ganzen schwer und vollgriffig gesetzt; die Parallelausgabe genügt bescheideneren Spielern. — Zur Violoncellstimme möge der Notentext in Heft 22 dieses Jahrgangs verglichen werden. Aus naheliegendem praktischem Grund war dort die Mitgabe der Einzelstimme nicht möglich.

An unsre Leser

Mit dem nächsten Hefte übernehme ich wieder persönlich die Leitung des Kunstwarts, die ich infolge schwerer Krankheit für ein Vierteljahr in andre Hände legen mußte. Ich danke den Freunden, die mich so gut vertraten, daß sicher nur wenige Leser mein Ausbleiben überhaupt vermißt haben. Ich danke auch den vielen, die von meiner Erkrankung irgendwie gehört hatten und mich während dieser ernsten Zeit auf irgendwelche Art erfreuten. Gesünder als vor meiner Operation kehre ich nun zu ihnen allen zurück. Die mich vertreten haben, Eugen Kalkschmidt und Leopold Weber, werden auch ferner uns nahe bleiben, und, was unsre Leser besonders erfreuen wird: Richard Batka wird wieder die Leitung des Musikteils übernehmen. So treten wir Alle wohlgemut den neuen Jahresrundgang an. Er wird, hoffen wir, davon zeugen.

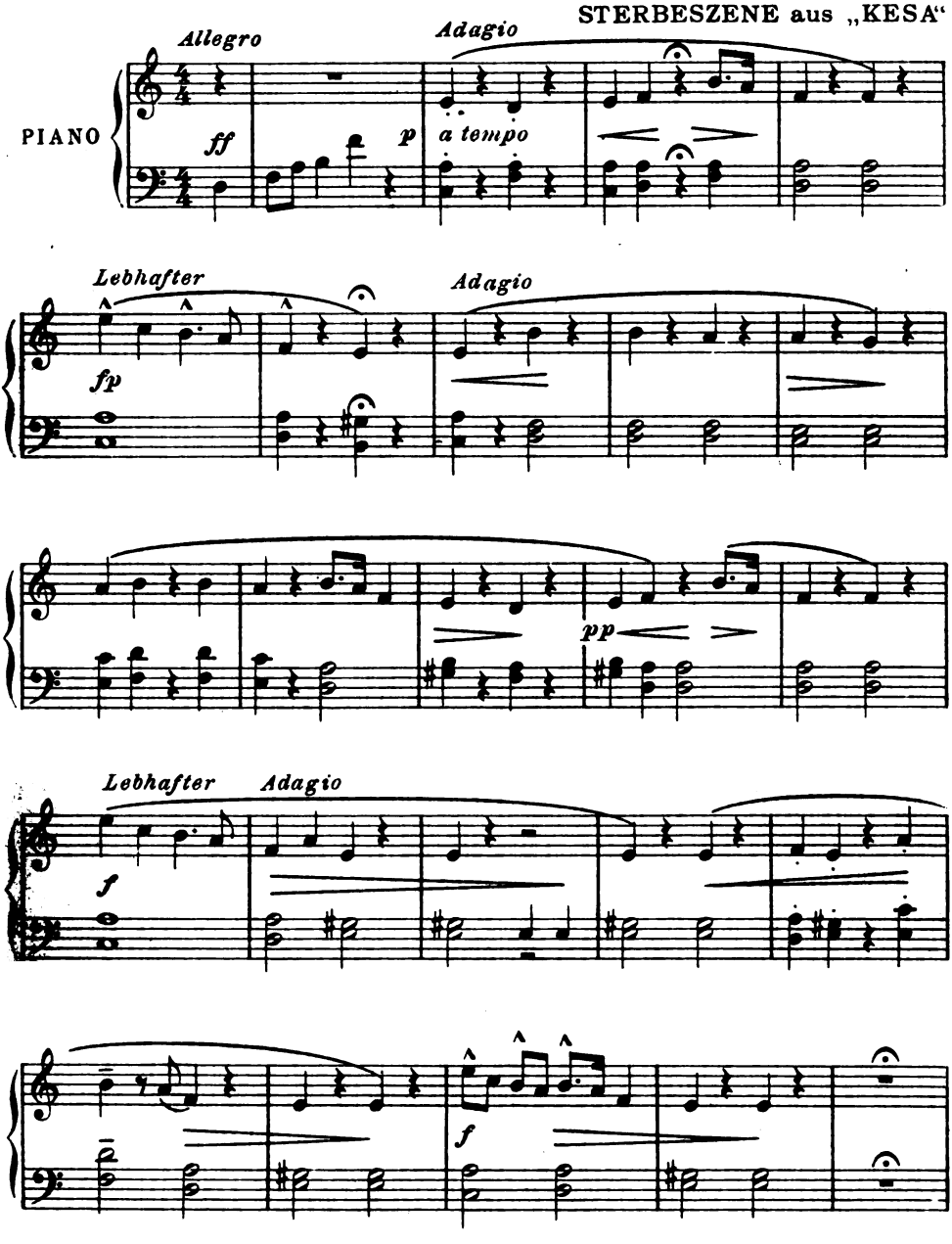
Ferd. Avenarius

Herausgeber: Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; verantwortlich: i. V. Eugen Kalkschmidt, Dresden-Blasewitz; Mitleitende: für Musik: Dr. Karl Grunsky in Stuttgart; für bildende Kunst: Prof. Paul Schultze-Naumburg in Saaleck bei Kösen in Thüringen — Sendungen für den Text ohne Angabe eines Personennamens an die „Kunstwart-Leitung" in Dresden-Blasewitz; über Musik an Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, Stitzenburgstr. 1. — Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung, widrigenfalls keinerlei Verantwortung übernommen werden kann — Verlag von Georg D. W. Callwey — Druck von Kastner & Callwey, kgl. Hofbuchdruckerei in München
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag Georg D. W. Callwey in München

Digitized by Google

JAPANISCHE BÜHNENMUSIK

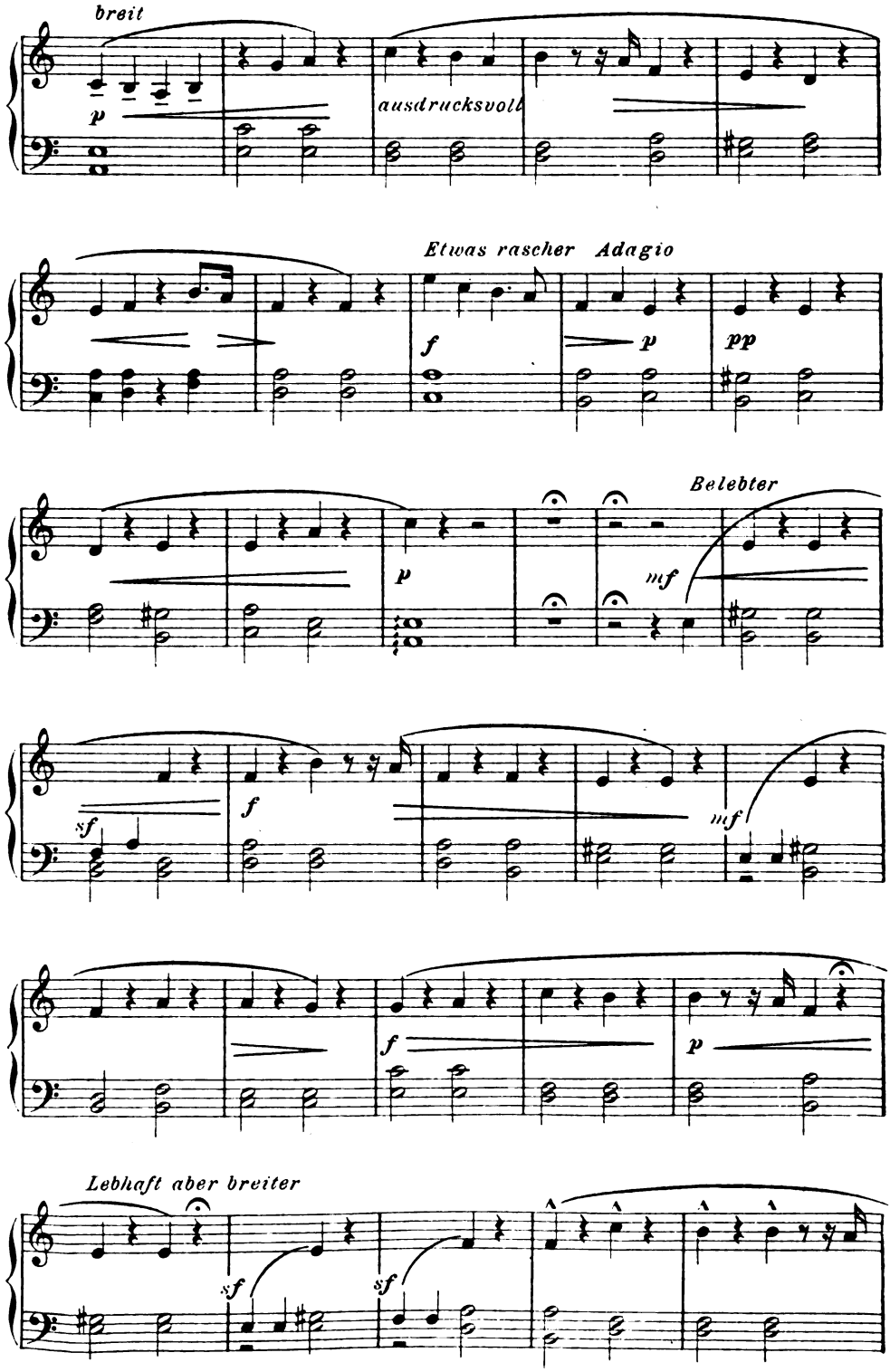
STERBESZENE aus „KESA"



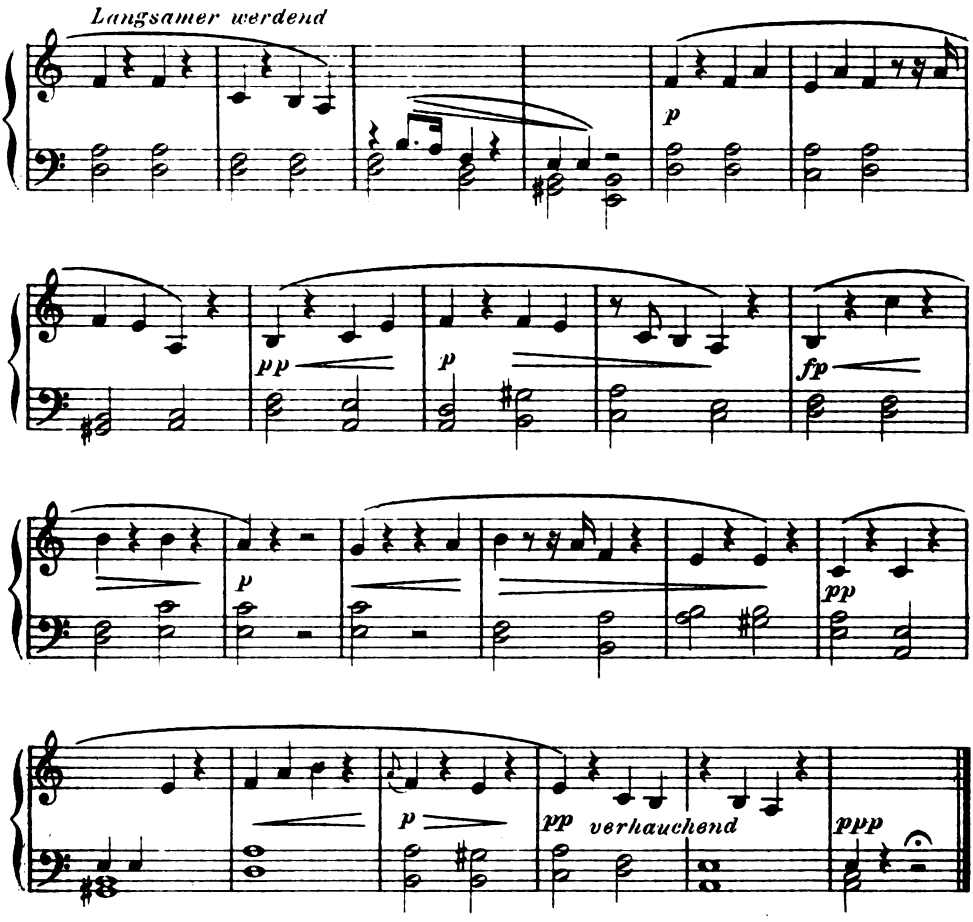
Nach der Harmonisierung in A.J. Polaks: „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien." Mit Bewilligung des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig

Verlag von GEORG D. W. CALLWEY, München.
Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

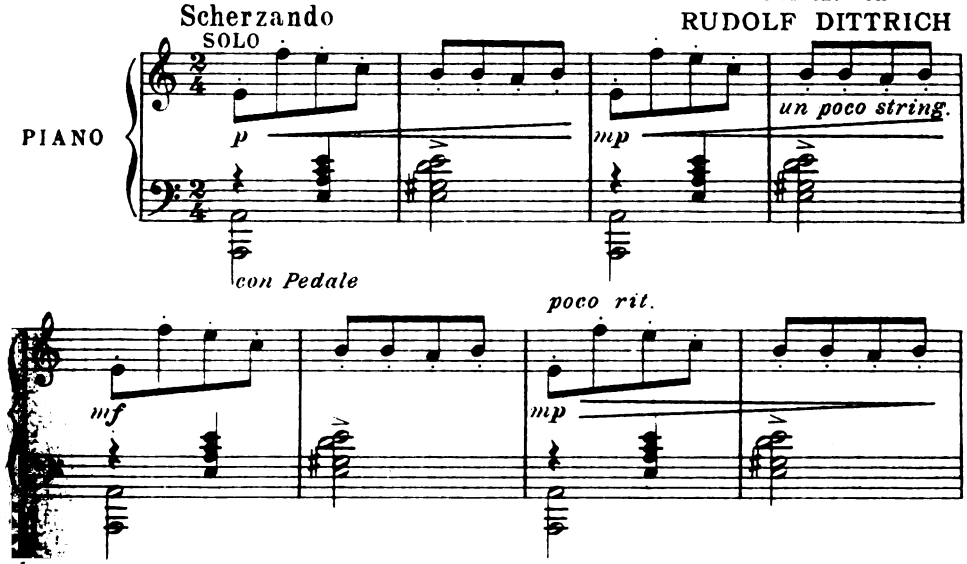


Digitized by Google



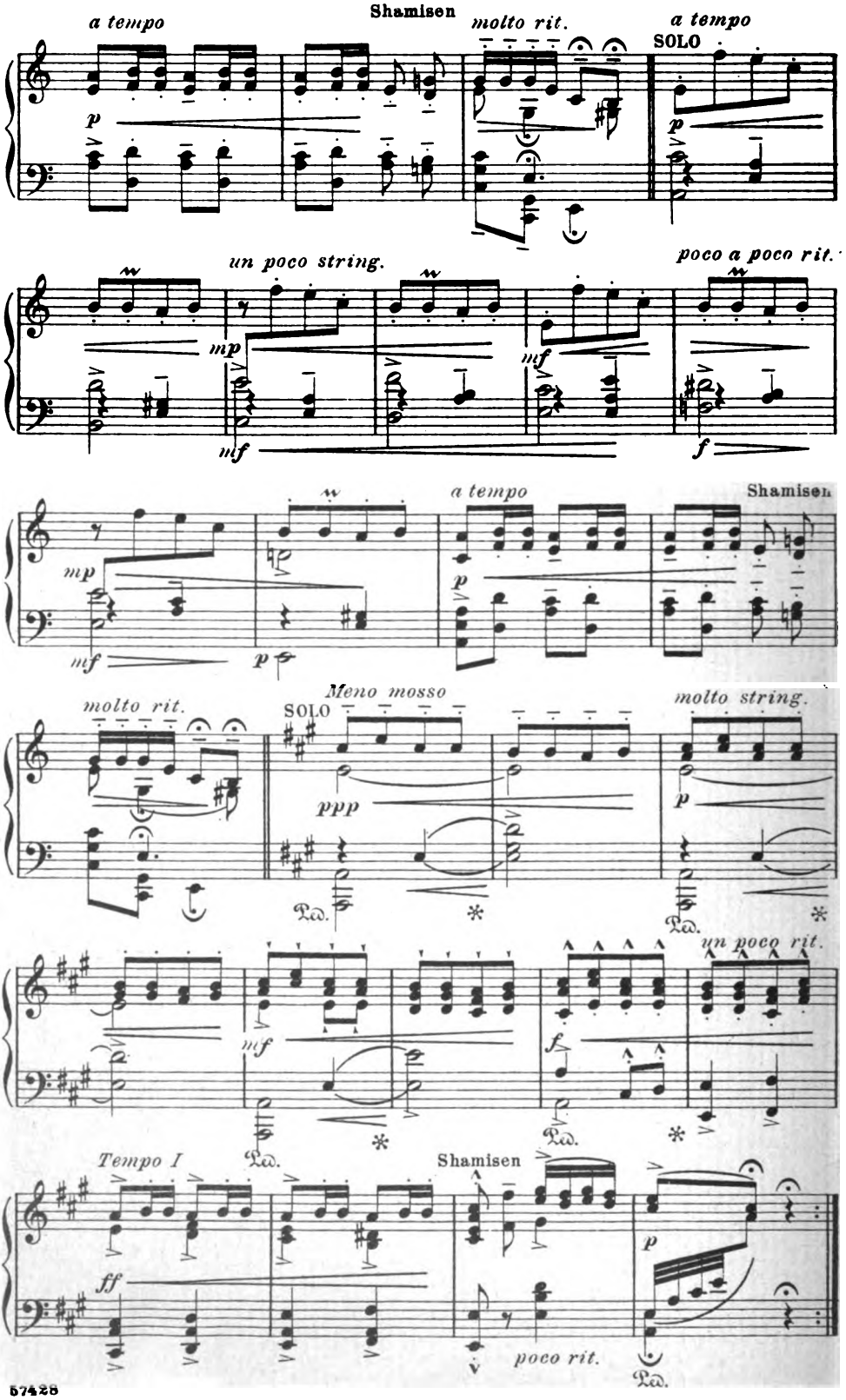
JAPANISCHES VOLKSLIED

Gesetzt von
RUDOLF DITTRICH



*) Aus Nippon Gakufu. Japanische Volkslieder für das Klavier bearbeitet. Mit besonderer Erlaubnis des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig

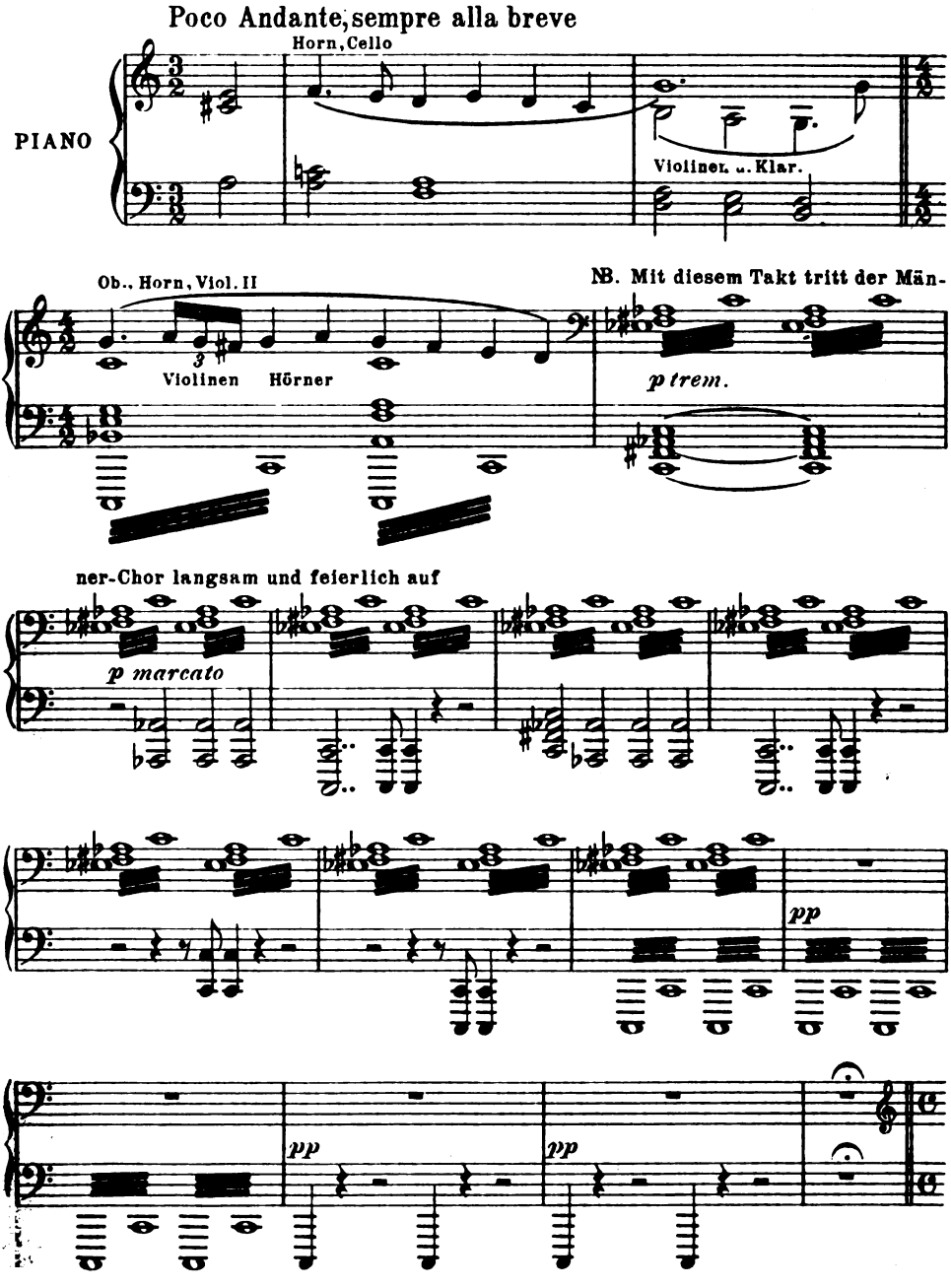
Digitized by Google



Digitized by Google

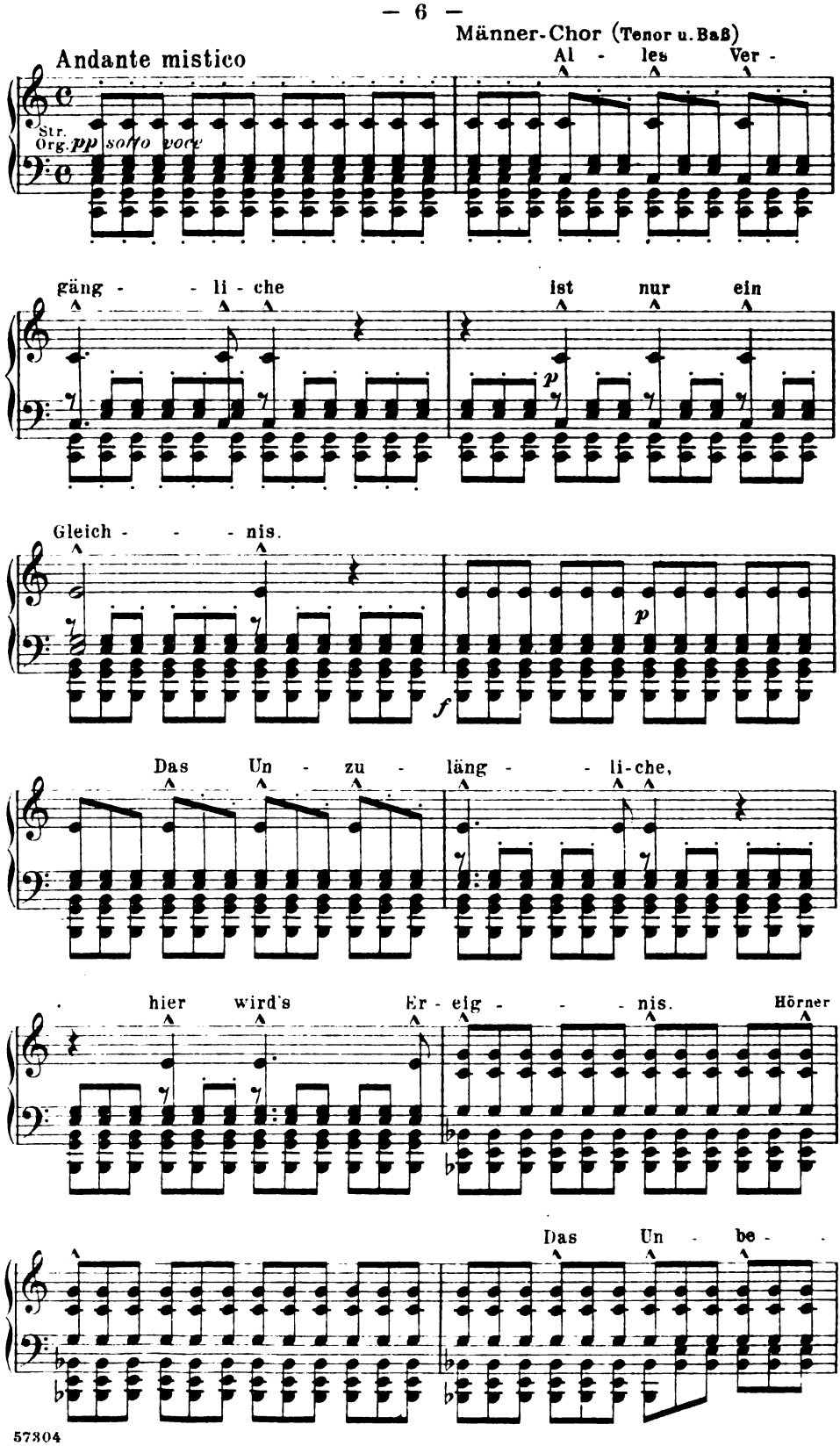
FRANZ LISZT

Aus: EINE FAUSTSINFONIE

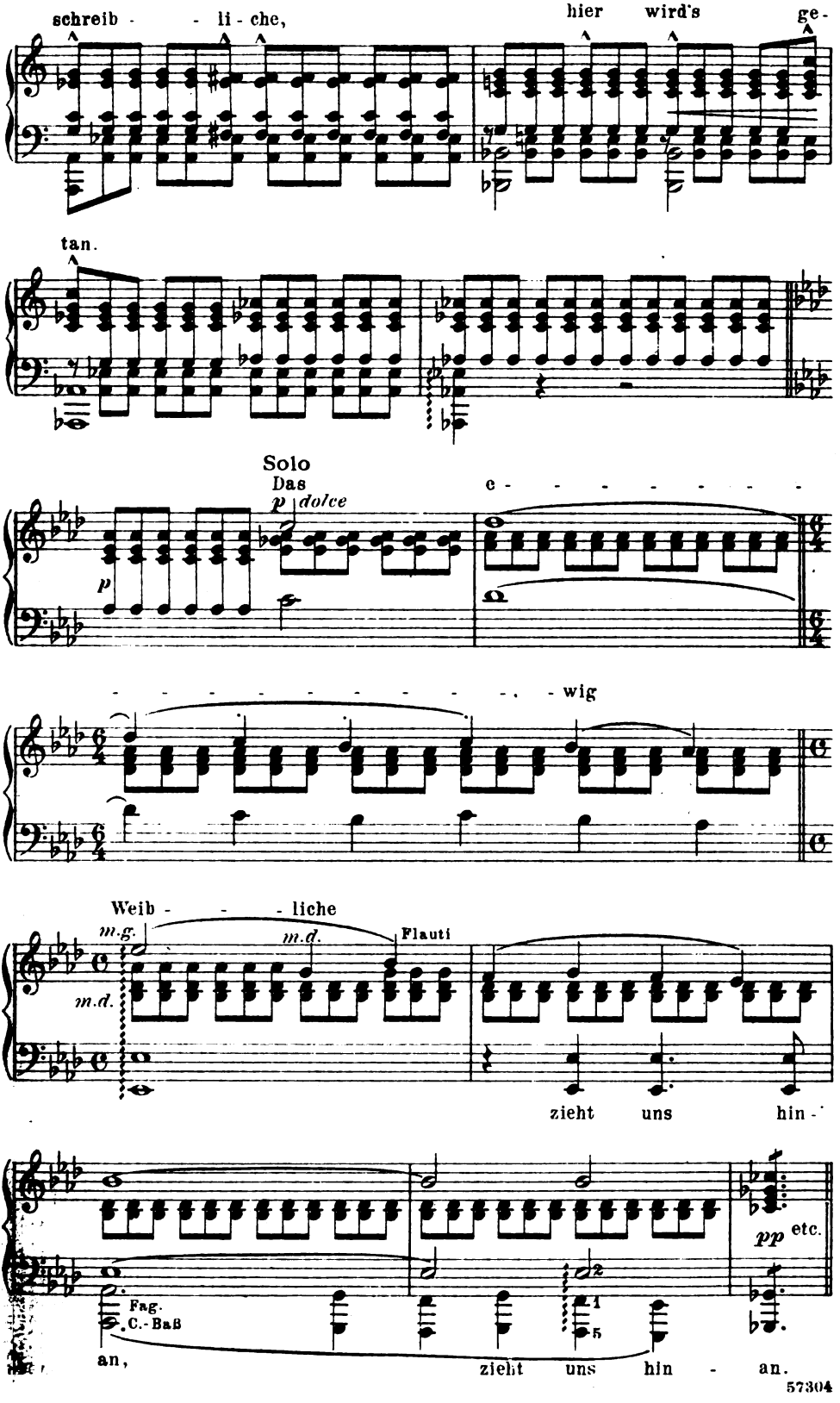


Mit Genehmigung der Verlagshandlung J. Schuberth & Co. in Leipzig

Digitized by Google



Digitized by Google

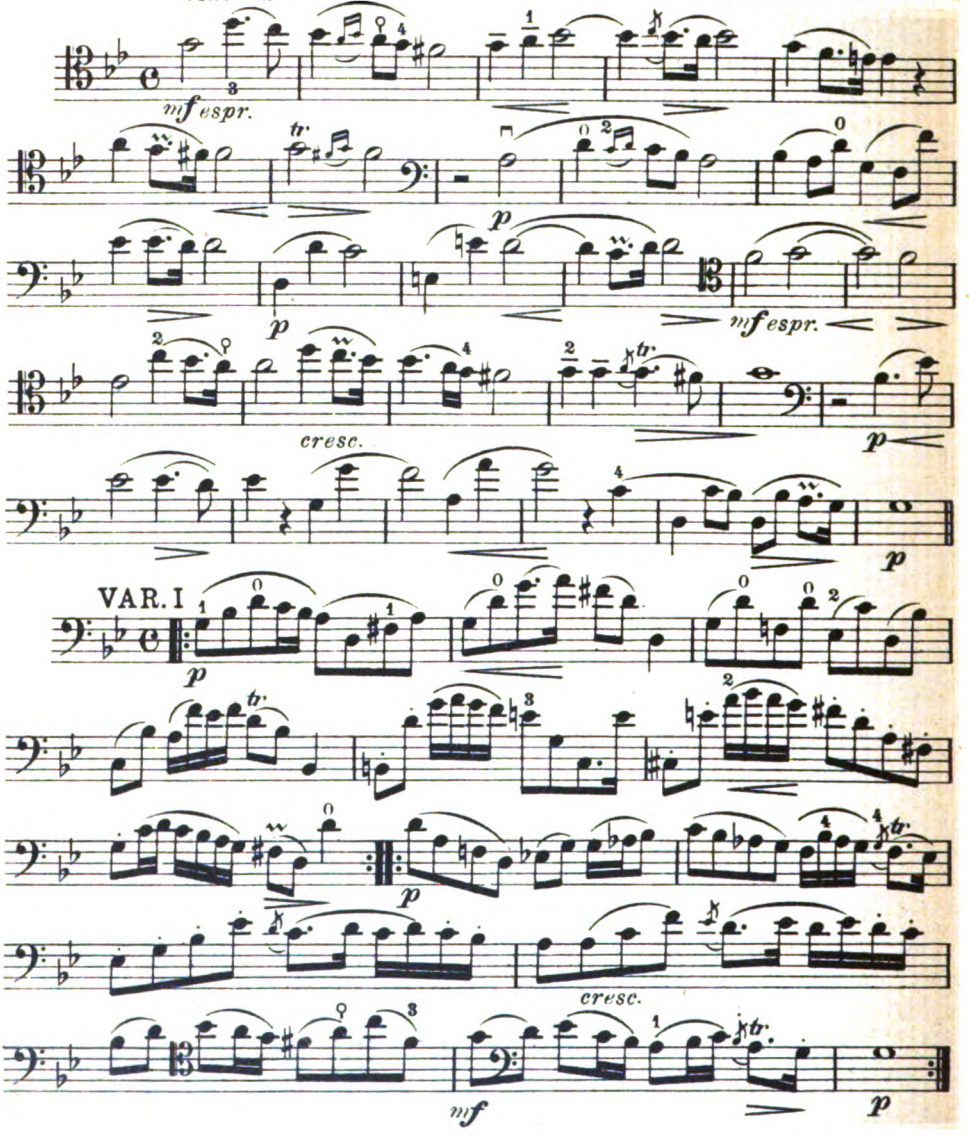


Digitized by Google

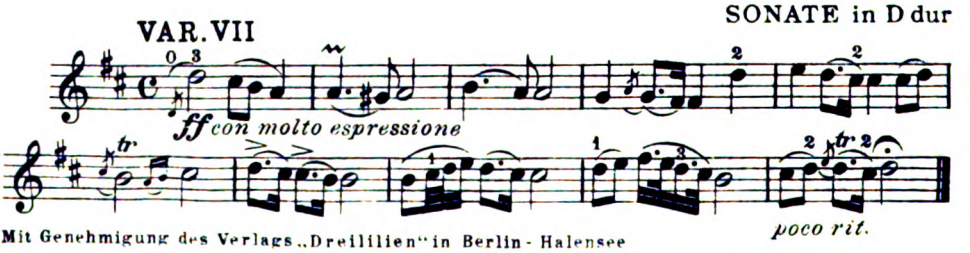
August Kühnel

THEMA
Allegro moderato **Violoncello**
Ciacona

SONATE in G moll



SONATE in D dur



Mit Genehmigung des Verlags „Dreililien" in Berlin-Halensee

57305

Stichu Druck. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Digitized by Google